



You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Paraferalia : o rzeczach i marzeniach

Author: Aleksander Nawarecki

Citation style: Nawarecki Aleksander. (2014). Paraferalia : o rzeczach i marzeniach.
Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja
ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach
niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci
(nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



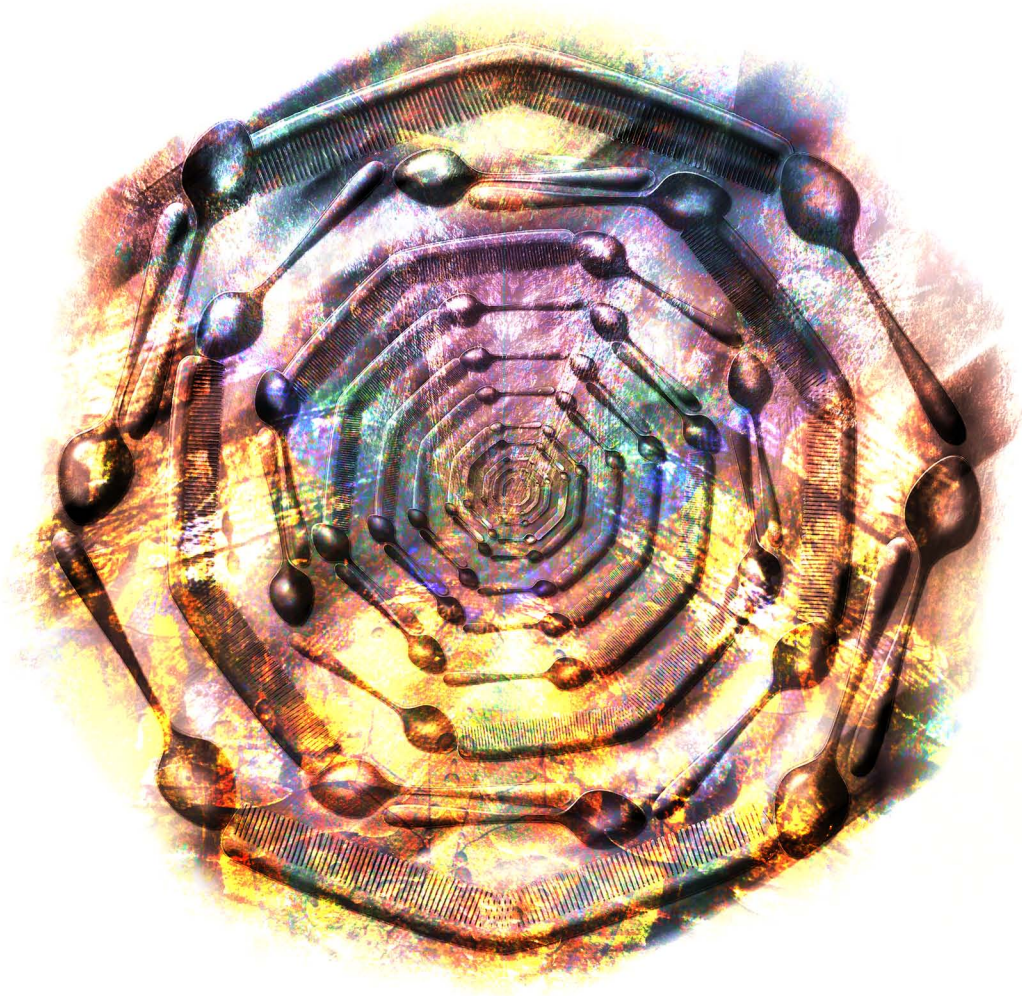
Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



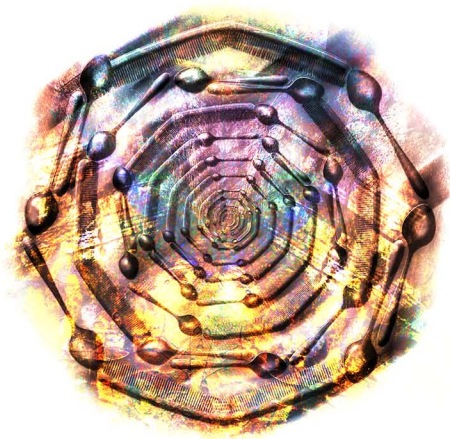
Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Aleksander Nawarecki

Parafernalia



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2014



Kiedys ważne były idee, dziś natomiast,
gdy artyści „meblują” świat rzeczami
(zwłaszcza przedmiotami, bez których nie
można się obejść) i kiedy w humanistyce
odbywa się zwrot ku rzeczom – pojawia się
uczona opowieść „o rzeczach i marzeniach”.
Oczywiście w polskich tekstach krytycznych
przedmioty od dawna były obecne, jednak
nikt wcześniej nie obudował swoich
obserwacji odpowiednią teorią.

Parafernalista Nawarecki potraktował rzecz
jako podstawę nowej metody, którą można
określić parafernologią
(do rymu z mikrologią).

Naukowa eseistyka Nawareckiego zawsze jest
sztuką uwodzenia: pomysłowość, finezja,
erudycja, lekkość narracji, umiejętność
przekazywania trudnych kwestii w sposób
komunikatywny, a czasem nawet zabawny.

*Z recenzji wydawniczej
prof. dr hab. Anny Węgrzyniak*

ParaFernalia

O rzeczach i marzeniach



NR 3241

Aleksander Nawarecki

ParaFernalia

O rzeczach i marzeniach

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Anna Węgrzyniak

Spis treści

Wstęp	7
-----------------	---

Część pierwsza

Rzeczy i marzenia skamandrytów

Wprowadzenie. „Po cóż daleko szukać?	15
Rozdział I: O rzeczach	21
Rozdział II: Łyżka zupy Józefa Wittlina	71
Rozdział III: Od harfy do megafonu. Muzyka w poezji Juliana Tuwima	103
Rozdział IV: Akwatyki. Woda i przedmioty Marii Pawlikowskiej- -Jasnorzewskiej	139
Rozdział V: Skok-inscenizacja. O wierszach ostatnich Jana Lechonia	167
Rozdział VI: Grzebanie w rzeczach Jarosława Iwaszkiewicza . . .	193
Postscripta Tuwimowskie	219
Postscriptum I: <i>Kwiaty polskie</i> , graty polskie	219
Postscriptum II: Requiem na lepie. O <i>Musze</i> Juliana Tuwima . . .	229

Część druga

Rzecz o Grassie, Grass o rzeczach

Rozdział I: Harfa epickiego rapsoda i blaszany bębenek	249
Rozdział II: Sznurki pielęgniarza. Drobne przedmioty i wielkie sprawy w <i>Blaszanym bębenu</i>	257

Część trzecia

Przedmioty w stanie podejrzenia

Rozdział I: „Jak urządzić mieszkanko?” Okupacyjna codzienność w poezji Baczyńskiego	267
Rozdział II: Rzeczy wspólne i PRL	283

Zakończenie. Paraferalia. Życie moje wśród rzeczy	309
Nota bibliograficzna	335
Indeks osobowy	337
Summary	349
Zusammenfassung	350

Wstęp

Słowo „paraferalia” objaśnione zostanie na końcu książki, na początku niech wystarczy, że idzie o „rzeczy osobiste”. Od pierwszej do ostatniej strony będę bowiem mówił o rzeczach (rozumianych dosłownie, zazwyczaj w zgodzie z językiem potocznym). Jednak nie o rzeczach samych ani „rzeczach samych w sobie”, lecz o tytułowych rzeczach i marzeniach. Co przedmioty mają wspólnego ze światem wyobraźni? Choć ta kwestia będzie rozważana już za chwilę, to od razu chciałbym przywołać Freudowskie przekonanie o związku fantazjowania z literaturą, bo literatura jest właśnie tym medium, które poprowadzi nas ku przedmiotom.

Mówiąc precyzyjnie: interesuję się literacką reprezentacją rzeczy, a spoglądając z ich perspektywy — uobecnieniem przedmiotu w słowie pisany i materialnej wyobraźni pisarzy.

* * *

Literatura, ale jaka? W centrum uwagi znajdzie się nowoczesna poezja polska powstająca po I wojnie światowej na fali urbanizacji, industrializacji i kulturowych przemian. Nie będzie to jednak systematyczny wykład historycznoliteracki, więc nie musi zaczynać się od futurystów i Awangardy Krakowskiej (piewcy techniki zdają się zbyt deklaratywni). Wybieram poetów Skamandra osadzonych w realiach życia codziennego, więc bliższych rzeczy. To im właśnie udało się „wynaleźć codzienność”! Celowo wykorzystuję tytuł traktatu Michela de Certeau *L'invention du quotidien*, w którym znajdziemy akademicki dowód na istnienie „zwykłego człowieka” i „twórczość

zwykłych ludzi”¹. Autor *Sztuk działania*, podobnie jak skamandryci, wierzył, iż „codziennosc usiana jest cudami”, jego „antynauka” opierała się bowiem — co znowu brzmi swojsko — na „sztubackiej swobodzie praktyk”.

Głównym bohaterem książki okazał się Julian Tuwim, któremu poświęciłem trzy teksty. Dlaczego właśnie on? Często naiwny i emocjonalny, ale poznał tajemnice drobnomieszczańskich graciarni, odsonił intymną stronę parafernaliów. Oprócz innych postaci „pięknej plejady” (Lechoń i Iwaszkiewicz) pojawiają się także Józef Wittlin i Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Zawdzięczam im swoistą „fenomenologię przedmiotów”, natomiast wizję rzeczy mocniej uwikłanych w historię znalazłem w mało znanych satyrycznych wierszach Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, a także we współczesnej debacie dotyczącej „masy spadkowej” po PRL. Punktami odniesienia stały się dwie niezwykle publikacje opatrzone lakonicznymi tytułami: *Wystawa* (esej Ewy Graczyk) i *Oranżada* (tom wierszy Jerzego Jarniewicza). Ostatnie akapity książki traktują natomiast o drobnicy przedmiotów, jakie przyniosła fala nowej prozy polskiej końca XX wieku. Na prawach „gościa specjalnego” wystąpi na tych kartach niemiecki powieściopisarz Günter Grass, bo od niego zaczęła się moja fascynacja „konkretem”. Znajdzie się też miejsce dla dzieł wielu innych prozaików, poetów, eseistów i filozofów (nie tylko polskich), których czytanie było dla mnie „rzeczą osobistą”. Szczególną wagę przywiązuję do inicjalnego rozdziału *O rzeczach*, bodaj pierwszej próby budowania literackiej teorii przedmiotu. Jego dopełnieniem po dwudziestu latach (w kontekście dzisiejszego „Turn Toward Things” „zwrotu ku rzeczom”) jest konfesyjny epilog książki pt. *Parafernalia. Życie moje wśród rzeczy*.

* * *

Przedmioty zawsze mnie interesowały, pisałem o nich od chwili debiutu, toteż w ciągu trzech dekad nazbierało się sporo materiału. Wybrałem 13 tekstów, większość z nich (9) była już publikowana,

¹ Por. M. de Certeau: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Przeł. K. Thiel-Jańczuk. Kraków 2008.

ale są też 4 nowe (3 eseje „premierowe”, 1 zmodyfikowany). Książka, stanowiąca rodzaj „antologii osobistej”, ma swoisty fundament. Jest nim pierwsza, najobszerniejsza część pt. *Rzeczy i marzenia skamandrytów*. Pierwotnie była to rozprawa doktorska (obroniona w 1991), opublikowana potem jako *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów* (Katowice 1993).

Wydawnictwo „Śląsk” włączyło ów tom do nowej serii Z Prac Zakładu Teorii Literatury Uniwersytetu Śląskiego, seria była świetna, ale nakład skromny i dystrybucja ograniczona, zaś rynek księgarski chaotycznie wtedy ewoluował, skutkiem czego publikacja nie dotarła nawet do bibliotek uniwersyteckich w największych ośrodkach akademickich. Jeżeli wzmianki o niej pojawiały się później w Krakowie, Warszawie czy Chicago, to pewien jestem, że autorzy korzystali z egzemplarzy, które rozesłałem zaprzyjaźnionym osobom i instytucjom. Książka bowiem, wkrótce po wyjściu z drukarni, okazała się niedostępna, ale czy warto ją wznawiać po dwudziestu latach?

* * *

Długo wahałem się, najpierw rozważałem możliwość edycji *Rzeczy i marzeń* w formie reprintu — tak, by zachować historyczny już charakter publikacji (w ostatecznej wersji jest podobnie, do koniecznego minimum ograniczyłem wszelkie aktualizacje, także w przypisach). Dodając nowy szkic o Tuwimie, naruszyłem jednak integralność pierwodruku, więc zdecydowałem się na kolejne uzupełnienia. Kiedy projekt „wydania drugiego, rozszerzonego” rozrósł się niemal o jedną trzecią, pomyślałem o zmianie tytułu — stąd wzięły się *Parafernalia*. Nowy tytuł, jak nowe imię, miał siłę aktu erekcyjnego, lecz książka pewnie by nie powstała bez wsparcia przyjaciół (nieświadomych pomocy, jakiej mi udzielili).

Pora zatem na podziękowania. Przede wszystkim wdzięczny jestem Profesorom: Przemysławowi Czaplińskiemu i Krzysztofowi Uniłowskiemu, dziś wybitnym krytykom, ale w roku 1994 jeszcze bardzo młodym i nieznanym, którzy pierwsi zrecenzowali *Rzeczy i marzenia*. Sformułowali wówczas szereg pytań, wyrazili wątpliwości, ale także opinie, których nie sposób zapomnieć. Uniłowski

dostrzegł w mojej monografii „projekt pewnej historii” i „frapujące wyzwanie”, Czapliński nazwał ją „prekursorską”². Jeśli rozpoznali wtedy moje wychylenie ku przyszłości, to może dziś tamte pomysły nie są jeszcze „przeterminowane”?

Kolejne umocnienie zawdzięczam Pawłowi Jędrzejce, który po lekturze *Rzeczy i marzeń* zbudował własną wersję „mikropoetyki” (2001), a potem (2008) wyprowadził je na szerokie wody, wykorzystując w marynistycznej monografii Hermana Melville’a³.

Wreszcie podziękowanie skierowane do Ewy Domańskiej i anegdota zarazem. Dokładnie 8 marca 2006 roku przyjechała do Katowic zaproszona przez koło naukowe MISH na Uniwersytecie Śląskim. Z właściwym sobie entuzjazmem przybliżała naszym studentom najnowsze tendencje w humanistyce, a mając za sobą udział w Międzynarodowym Kongresie Nauk Humanistycznych w Sydney (2005), gdzie wygłosiła referat „Things as Others” (*O zwrocie ku rzeczom we współczesnej humanistyce*)⁴, zachęcała teraz młodych polonistów do zainteresowania się tym właśnie problemem w kontekście literatury. Zaskoczony jej apelem zapytałem, czy zna moją książkę o rzeczach z 1993 roku? Domańska odpowiedziała z rozbijającym uśmiechem, że taka publikacja nie istnieje. Gotowa była nawet się założyć, bo z dokonanej kwerendy wynika, że w Polsce nikt jeszcze nie podjął tego rodzaju badań. Zakład wygrałem, ofiarując nazajutrz Pani Profesor ostatni egzemplarz *Rzeczy i marzeń*. Tak zyskałem w niej

² Por. K. Uniłowski: *Rzeczy i marzenia*. „PostScriptum” 1994, z. 1, s. 44–46; przedrukowane w: „Opcje” 1994, z. 3, s. 124; P. Czapliński: „Pieśń o rzeczach przemijających”. „Tytuł” [Gdańsk] 1994, nr 3, s. 214–221. Por. też P. Czapliński: *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec mimesis*. W: *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*. Red. S. Wysłouch, B. Kaniowska. Poznań 1999, s. 207.

³ Por. P. Jędrzejko: *Oscylacje literackie, czyli od Gadamera do mikrologicznej krytyki świadomości*. W: *Miniatura i mikrologia literacka*. T. 2. Red. A. Nawarecki. Katowice 2001; P. Jędrzejko: *Płynność i egzystencja. Doświadczenie lądu i morza a myśl Hermana Melville’a*. Sosnowiec—Katowice—Zabrze 2008.

⁴ Por. E. Domańska: *O zwrocie ku rzeczom we współczesnej humanistyce (ku historii nieantropocentrycznej)*. „Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych” 2005, T. 65, s. 7–23.

przyjaciela, a zarazem nadzieję, że powrót do rzeczy nie oznacza „odgrzewania starych kotletów”.

Decydująca rozmowa odbyła się jednak kilka lat później, kiedy Profesor Marian Kisiel, jako urzędujący dziekan, w trybie tyleż przyjacielskim, co służbowym, zwrócił mi uwagę, że rok 2013 został ogłoszony Rokiem Juliana Tuwima. Pojawiła się zatem okazja do wznowienia moich skamandryckich publikacji stanowiących część wielkiego projektu badawczego kierowanego przez Ireneusza Opackiego (dziesięć tomów *Skamandra*), którego rezultaty, trudno dziś dostępne, zagrożone są zapomnieniem⁵. Na końcu rozmowy usłyszałem: „Nie mówię teraz o tobie, pomyśl o Tuwimie i Opackim”. I tak zrobiłem.

⁵ Por. *Skamander*. Red. I. Op a c k i. T. 1–10. Katowice 1978–1996.

Część pierwsza

Rzeczy i marzenia
skamandrytów

Wprowadzenie. „Po cóż daleko szukać?”

„Po cóż daleko szukać, skoro przyglądając się talerzowi możemy bujać w obłokach?”¹ Pytanie Gastona Bachelarda natrętnie towarzyszyło pisaniu tej części książki. Wyraża ono bowiem napięcie między dwoma biegunami wyobraźni: namacalnością rzeczy i ulotnością marzeń. A rzeczy i marzenia to jakby dwie strony poezji Skamandra. Jakże wiele w niej bujania w obłokach i krzątania wśród talerzy. Od talerza po obłoki — oto imaginacyjna przestrzeń tych rozważań.

W centrum uwagi znalazła się liryka Józefa Wittlina, Juliana Tuwima, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Jana Lechonia i Jarosława Iwaszkiewicza. O wyborze autorów zadecydowała ich wrażliwość na materialne konkrety. „Klucza” do jednostkowej wyobraźni szukam w analizie pojedynczych wierszy, dłuższych cykli i grup tematycznie powiązanych utworów. Kolejność prezentacji zgodna jest z diachronią poetyckiego odkrywania przedmiotu. Każdemu z piętki pisarzy poświęciłem odrębne studium, ale do tego „kwintetu” dodaję jeszcze dwa Tuwimowskie rozdziały, dopisane później (1993, 2013), jako swoiste postscriptum.

Wywód będzie wedle schematu: najpierw teoria, potem interpretacyjna praktyka, lecz pierwszy rozdział nie zawiera teoretycznej konkluzji. Jest raczej krążeniem wokół punktu wyjścia, wokół rzeczy. Czym one są? Jak ich doświadczamy? Jak wchodzą do literatury i innych sztuk? Jak zmienia się ich obraz? Ten obszerny esej wprowadza

¹ G. Bachelard: *Poetyka marzenia*. Przeł. A. Tatarkiewicz. W: G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka*. Wybór H. Chudak, przedmowa J. Błoński. Warszawa 1975, s. 407.

w krąg skamandryckiej poezji przedmiotu, a zarazem go przekracza. Jest tyleż przedśłowiem, co posłowiem do cyklu skamandryckich esejów.

Następujące potem rozdziały przynoszą zmianę kierunku rozumowania. Dominuje w nich porządek: od marzeń — w stronę rzeczy. Kolejno przedstawiane są: wojenne lęki i tęsknoty Wittlina, Tuwimowe rojenia o jedności muzyki i słowa, erotyczne fantazmaty Pawlikowskiej, samobójcze obsesje Lechonia, Iwaszkiewiczowska tanatofobia i nekrofilia.

Obiektem rozważań stały się „fantasmagorie i przywidzenia poetów” entuzjastycznie zapowiadane przez Lechonia podczas inauguracyjnego wieczoru w sali Towarzystwa Higienicznego 6 grudnia 1919 roku². Chodzi tu o „urodzone w ekstazie obrazy”, w których „objawienie” niezachwianie wierzyli redaktorzy pierwszego numeru „Skamandra”³.

Jakże zbladły po latach te „ekstazy obrazy”? A przecież często wyrastają one z dramatycznych doświadczeń. Ba, zbladły nawet skromniejsze wizje autorów próbujących być „poetami dnia dzisiejszego”. Pojawiły się zarzuty, jakoby „zastygli w najbardziej oklepanym opisie realistycznym”, poważnie nastawionych czytelników rażą „najbardziej banalne przeżycia i błahostki”⁴.

Więc po co mielibyśmy się zajmować „fantasmagoriami” skamandrytów, skoro są „oklepane” i pozbawione głębi? Z pewnością jest to ryzykowne i prowokacyjne przedsięwzięcie. Ale czy musimy lekceważyć przyziemną i powierzchowną imaginację? Wszak jej wytwory stały się historycznoliterackim faktem. I nie brakuje im staroświeckiego uroku. Może więc warto zająć się skamandryckim „banałem”? Może warto przyjrzeć się realizmowi w służbie błahostek?

Wróćmy zatem do początków „pięknej plejady”. Wierzyński rzuca hasło — „poezjo, na ulicę!”⁵. Zobaczmy, do czego tęsknili:

² Pierwszy wieczór literacki *Skamandra*. „Skamander” 1920, nr 1.

³ Ibidem.

⁴ R. Przybylski: *Koźmianek-zaścianek. Pamflet*. „Życie Literackie” 1961, nr 13.

⁵ K. Wierzyński: *Heroica*. W: Idem: *Wróble na dachu*. Warszawa 1921.

Ulica winna mieć sporty, łaźnie, wojsko, herbaciarnie, cyrk, domy ludowe, fotografie i gramofony. Na ulicy jest jeszcze przez pół roku błoto, a przez drugie pół — kurz, pył i końskie pączki⁶.

W ulicznej przestrzeni obok atrybutów nowoczesnej techniki (fetysze futurystów) pojawiają się też rekwizyty codzienności. Wśród przedmiotów zamieszkują „prości ludzie” oraz zinfantylizowane przez kulturę popularną „kinematołki”. Horyzont ich zreifikowanej wyobraźni krzyżuje się z fantazjami poetów. Zstępując z wyżyn natchnienia, oni także doświadczają bliskości rzeczy. Jakże fascynujące są te spotkania! Choćby Wittlinowe zderzenie ekspresjonistycznego patosu z materialnym konkretem łyżki zupy. Coś podobnego dzieje się u Tuwima, kiedy w strefę muzycznego kiczu wdziera się zwyczajny „brzęk talerzy”.

Po cóż daleko szukać, skoro przyglądając się talerzowi możemy bujać w obłokach? [...] Marzenia w związku z przedmiotami — to wierność przedmiotowi, z którym łączy nas zażyłość. Wierność marzyciela wobec przedmiotu jest warunkiem intymnego marzenia [...]. Przedmioty, wyróżnione marzeniem, stają się bezpośrednim dopełnieniem cogito marzyciela. Same lgną do marzyciela i wiążą go przy sobie. [...] Rozproszone cogito marzyciela otrzymuje od przedmiotów, których marzenie dotyczy, spokojne potwierdzenie swej egzystencji⁷.

Cytowany mistrz tzw. krytyki tematycznej odślania pokłady wyobraźni poetyckiej i — co szczególnie przydatne — pokazuje, jak badać wyobraźnię materialną. Jest to nieocenione źródło inspiracji, co jednakże nie oznacza „tematologicznej” ortodoksji.

Najwyraźniejszy wpływ szkoły francusko-szwajcarskiej widać w studium o Lechoni. Korzystam tu z „poetyki spojrzenia” Jean-Pierre’a Richarda, „fenomenologii otchłani” Jeana Starobinskiego, „architektury świadomości” Georges’a Pouleta i literackiej „spacjologii” Maurice’a Blanchota. Autor *Wody i marzenia* patronuje szkicowi

⁶ A. Nowaczyński: *Skamander potyska, wiślaną świetląc się falą...*. „Skamander” 1921, nr 7–9.

⁷ G. Bachelard: *Poetyka marzenia...*, s. 407–409.

poświęconemu Pawlikowskiej. Afirmacja jego stylu myślenia i pisanie ociera się o granicę pastiszu. Bachelardowska analiza kompleksu akwaticznego nie jest celem samym w sobie, lecz ma wyjaśnić, dlaczego osobliwy „pas ratunkowy” stał się ulubionym rekwizytem poetki. W części traktującej o Tuwimie muzyka jest tematem pojmowanym inaczej, niż czynią to „tematolodzy”. Metoda statystyczna nie odsłania głębinowych „słów klucz”, lecz podporządkowana jest celom socjolingwistyki i socjologii kultury. Pozostałe dwa rozdziały stanowią swoistą ramę kompozycyjną. Początek i koniec esejistycznego cyklu nasycony jest mnogością przedmiotów. Oglądając „rzeczowisko” Wittlina i Iwaszkiewicza, czerpię z Bachelardowskich studiów domu, szuflad, kufrów, szaf i żelaza. Korzystam również z analogicznych dokonań na drugim skrzydle francuskiej Nowej Krytyki — z Barthes’owskiej analizy wyobrażeń samochodu, befsztyka i frytek, noża i widelca. Od Barthes’a uczę się też metody „znęcania” nad pojedynczym tekstem i łączę ją z aspektem intertekstualnym.

Trudno bowiem dochować wierności wszystkim założeniom fenomenologii wyobraźni. Wymaga ona wielkiego zaufania, a nawet empatii wobec badanych obiektów. A tę ufność osłabiły antyskamandryckie pamflety Irzykowskiego, Ortwina i Przybylskiego, a zwłaszcza krytycyzm Gombrowicza i Miłosza. Dodajmy jeszcze wnikliwe uwagi Frydego i Troczyńskiego. Niełatwo też zatracić się w świecie marzeń po lekturze Foucaultowskich *Słów i rzeczy*. Jego refleksja filozoficzna pozbawia naiwności w pojmowaniu związków języka i rzeczywistości, także rzeczy i marzeń. Odsłania komplikacje i historyczną zmienność tych relacji.

Korzystając z wzorca „krytyki tematycznej”, często zatrzymuję się w pół drogi. Posiłkuje się genologią, poetyką historyczną, socjologią literatury, a zarazem tzw. sztuką interpretacji. Te zainteresowania metodologiczne wyniosłem z pracy w zespole kierowanym przez Profesora Ireneusza Opackiego, który na Uniwersytecie Śląskim przez kilkanaście lat zajmował się twórczością skamandrytów⁸.

⁸ Metodologicznym punktem wyjścia badań w zespole skamandryckim stały się studia I. Opackiego: *Wokół „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia*. („Pamiętnik Literacki” 1966, z. 4); Rousseau mieszczańskiego dwudziestolecia. „Samotność” i wspólno-

Powstałe tam rozprawy koncentrują się wokół dwóch nurtów. Jeden zorientowany na konteksty cywilizacyjne i społeczne (A. Węgrzyński, T. Stępnia, M. Pytasza, E. Hurnikowej), drugi preferuje problematykę historyczną i antropologiczną (T.J. Maklesa, L. Neugera, J. Piotrowiaka, R. Cudaka).

Czerpiąc z dokonań kolegów i dzieląc ich szacunek dla specyfiki tekstu poetyckiego, próbowałem zarazem szukać własnej drogi. Z pewną dozą przekory zwróciłem się ku kwestiom uznanym za drugorzędne lub niefortunne w dorobku Skamandra. Stąd wzięło się zainteresowanie wyobraźnią poetycką, tematem rzeczy i szczególnie mi bliską mikrologią.

Po co szukać daleko, jeśli, przyglądając się talerzowi, można bujać w obłokach?

ta” w międzywojennej poezji Juliana Tuwima (Skamander. T. 1: Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich. Red. I. Opacki. Katowice 1978); Od „Karmazynowego poematu” do „Wolności tragicznej” („Prace Historycznoliterackie”. T. 10: Studia romantyczne. Red. I. Opacki. Katowice 1978).

Rozdział I

O rzeczach

Po stronie rzeczy

Sznurek, szklanka, szafa, fajka, fujarka — rzeczywiście idzie tu o rzeczy. W centrum uwagi znajdują się sprzęty, przybory, narzędzia i instrumenty, przedmioty wykonane przez rzemieślników i wyroby przemysłowe. Rzeczy związane z praktyką dnia codziennego, zwyczajne, pospolite, popularne. Najczęściej proste, rzadziej — skomplikowane. Raczej drobne i poręczne urządzenia, utensylia i bibeloty niż wielkie maszyny, budowle i konstrukcje. Zainteresowanie zwykłymi przedmiotami nie oznacza bynajmniej lekceważenia rzeczy niezwykłych: przedmiotów kultu, insygniów władzy, obiektów artystycznych itp. Potencjalnie zajmuje nas cała kultura materialna, w praktyce tylko te jej elementy, które trafiły na karty literatury. Głównie do poezji polskiej XX wieku, dokładnie — w świat wierszy pisanych przez skamandrytów. A więc: Wittlinowa łyżka, Tuwimowski stół, telefoniczna słuchawka Pawlikowskiej, czarny płaszcz Lechonia, okulary, których szuka Iwaszkiewicz. Pytanie o sens poetyckich przedmiotów nie jest typowo literaturoznawczym problemem. Zwykle rzeczy nie należą do specyfiki sztuki, także sztuki słowa. Darmo szukać hasła „rzeczy” w kompendiach i leksykonach poetyki. Nic dziwnego. Bo, upraszczając, domeną literatury jest opiewanie bohaterów i ich czynów. Przede wszystkim liczą się tu ludzie i ich działania. Przedmioty okazują się ważne dopiero wtedy, gdy staną na ich drodze. I jeżeli np. w powieści kryminalnej istotną funkcję odgrywa nóż czy rewolwer, to właśnie dlatego, że trafił do ręki mordercy, ofiary, świad-

ka czy detektywa. I także dlatego, że uczestniczy w akcji, że jest narzędziem zbrodni, że jest ukrywany, poszukiwany, podrzucony, poddawany analizie. Wtedy na chwilę wyłania się z drugiego czy trzeciego planu, gdyż łatwiej znaleźć rzeczy na „zapleczu” niż na „froncie” tekstu.

Ich miejsce w epice określa termin „realia”. Wedle słownikowej definicji „służą one zarysowaniu przestrzeni, w której działają bohaterowie, pokazaniu tła, wprowadzeniu kolorytu lokalnego”¹. Tylko tyle. Jeszcze skromniejsza rola przypada im w dramacie. Tam mogą być jedynie „rekwizytami”, o których istnieniu najczęściej skąpo informuje tekst poboczny. A w liryce?

Tutaj rzeczom nie dyktuje się wstępnych warunków i nie określa z góry ich lokalizacji w strukturze utworu. W poezji, tak jak w życiu, wszystko może się zdarzyć. Łatwo sobie wyobrazić wiersz zbudowany z samych tylko nazw przedmiotów. Ale równie prawdopodobny jest tekst uwolniony od najdrobniejszej wzmianki o nich. Nie oznacza to jednak zupełnie braku zasad regulujących obecność rzeczy. Istnieją przecież gatunki, kierunki, prądy, epoki, a wreszcie konkretni autorzy, którzy mają w tym zakresie mniej lub bardziej sprecyzowane normy, preferencje i zastrzeżenia. Przykładem szczególnie rygorystycznego uporządkowania może być średniowieczne „koło Wergiliusza”. Zgodnie z tą klasyfikacją każdemu z trzech klasycznych stylów przyporządkowany jest odpowiedni atrybut; niskiemu — laska, średniemu — pług, wysokiemu — miecz². Logika tego podziału wyraźnie sterowana jest przez dwie siły. Z jednej strony czuje się wpływ antycznej poetyki, a zwłaszcza zasady *decorum*. Z drugiej, ujawnia się model feudalnej stratyfikacji społecznej. Co więcej, trójdzielna hierarchizacja stanów i stylów spotyka się tutaj ze średniowiecznym umiłowaniem numerycznych klasyfikacji, szczególnie zaś podziałów trójkowych.

Jak badać te dwie siły reglamentujące obecność rzeczy w poezji? Po pierwsze, należałoby zaprojektować poetykę historyczną, która

¹ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1988, s. 422.

² Por. M.R. Mayenowa: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienie języka*. Wrocław 1979, s. 319–320.

opisywałyby artystyczne konwencje traktowania przedmiotów. Po drugie, należałoby się zastanowić nad zmiennością funkcjonowania rzeczy w życiu człowieka i ludzkich zbiorowości. To ogromne zadanie należałoby rozpisać na szereg historii specjalnych: historii gospodarki, ekonomii, nauki, życia codziennego, psychologii społecznej, religii, filozofii itp. Nie sposób sprostać takiemu przedsięwzięciu, ale wynika stąd wniosek o wieloznaczności i wielofunkcyjności rzeczy w perspektywie ludzkiego doświadczenia. Na każdy przedmiot, nawet najzwyczajniejszy, można, a nawet trzeba, patrzeć z różnych punktów. Spróbujemy uprościć to bogactwo aspektów do czterech podstawowych planów.

Aspekt techniczny

Każda rzecz jest dziełem ludzkich rąk uzbrojonych w stosowne do zamierzeń instrumentarium. Aby zrozumieć ten rodzaj działalności człowieka, trzeba koniecznie przywołać pojęcie techniki. Czym ona jest? Filozofia daje lakoniczną odpowiedź:

Do tego, czym jest technika, należy sporządzenie i używanie narzędzi, przyborów i maszyn, należą one same, sporządzone i używane, należą potrzeby i cele, jakim służą. Całość tych urządzeń jest techniką. Ona sama jest urządzeniem, po łacinie: *instrumentum*³.

Technika jest środkiem do osiągnięcia zamierzonych celów. Ale tam, gdzie stosuje się środki, gdzie panuje instrumentalność — poucza Martin Heidegger — tam równocześnie rządzi przyczynowość, kauzalność:

Filozofia uczy od wieków, że są cztery przyczyny: 1. *causa materialis*, materiał, tworzywo, z którego sporządzona jest np. srebrna czara; 2. *causa formalis*, forma, kształt, który przybiera materiał;

³M. Heidegger: *Pytanie o technikę*. Tłum. K. Wolicki. W: M. Heidegger: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Wybór i oprac. K. Michalski. Warszawa 1977, s. 225.

3. *causa finalis*, cel, np. rytuał ofiary, który określa potrzebną czarę co do kształtu i tworzywa; 4. *causa efficiens*, która skutkuje efektem, gotową, rzeczywistą czarą: mistrz srebrnik⁴.

Technika ukazana w czterech elementarnych relacjach przyczynowo-skutkowych ujawnia swe głębokie powiązanie z całokształtem historycznie ujmowanej cywilizacji. Czyż każda rzecz nie jest synekdochą cywilizacyjnego uniwersum? Potwierdzają to dokonania archeologów, którzy na podstawie analizy odkrytych przedmiotów zdolni są konstruować hipotezy ogarniające nie tylko kulturę materialną wytwórców, ale także panujące wśród nich stosunki społeczne, relacje własnościowe, strukturę władzy, wierzenia religijne itp. Lecz niektóre przedmioty (szerzej: techniki) mają znaczenie szczególne. Nowoczesna antropologia i hermeneutycznie zorientowana filozofia techniki określa je mianem „technologii definiujących”⁵. Chodzi tu o urządzenia, których dyspozycja techniczna gwarantuje im kluczową funkcję w danej formacji kulturowej. Ich przewaga nie wyczerpuje się w użyteczności praktycznej. Rozstrzygającą rolę odgrywa tu zakorzenienie w zbiorowej wyobraźni. Te niezwykle, a zarazem podstawowe instrumenty współdziałają w tworzeniu modelu świata. Ich struktura uczestniczy w budowaniu elementarnych metafor, obrazów, schematów i wzorów poznawczych. W manualnej technologii świata starożytnego definiującą rolę odgrywały wiodące instrumenty niektórych rzemiosł — garncarstwa, tkactwa i stolarstwa. W Europie Zachodniej ich miejsce zajęły najpierw technologie mechaniczne, potem dynamiczne i wreszcie elektroniczne. Tym, czym dla Platona był kołowrotek, a dla Arystotelesa wrzeczono i koło garncarskie, tym dla Kartezjusza stał się zegar, dla Sadi Carnota maszyna parowa, zaś dla Alana Turinga — komputer. A zatem, banalne z pozoru pytanie o rzeczy, którymi igra imaginacja poetów, może mieć niebagatelną wagę.

⁴ Ibidem, s. 226—227.

⁵ Por. J. David Bolter: *Człowiek Turinga*. Tłum. T. Goban-Klas. Warszawa 1990, s. 45—79.

Aspekt materialno-zmysłowy

Cywilizację, a zwłaszcza technikę, tradycyjnie przeciwstawia się naturze. Prawdą jest, iż narzędzia służą podbijaniu i przekształcaniu środowiska naturalnego. Ale relacja ta nie wyczerpuje się na „walce z przyrodą”. Obok starcia jest też element wymiany, imitacji, a nawet swoistego współdziałania. Instrumenty lokują się w strefie granicznej między naturalnością świata a naturalnością ciała. I często są w przymierzcu z somatycznym wymiarem człowieka. Pomnażają operacyjne możliwości rąk i palców, przedłużają i potęgują zdolności zmysłowe. Stają się bliskie i swojskie. Małżonkowie nie zdejmują obrączek, sprzedawca wtyka ołówek za ucho, woźnica niechętnie rozstaje się z batem, gitarzyści rockowi kładą się do łóżka z ulubionymi instrumentami. Laska, peruka, okulary mogą nawet pełnić funkcję suplementarną. Cóż dopiero mówić o swoistych „częściach zamiennych”, jakimi są coraz doskonalsze, coraz bliższe ciału aparaty słuchowe, szkła kontaktowe, protezy. Ale jak głosi przysłowie, najbliższa ciału jest koszula. I to właśnie ubiory, a także przybory toaletowe i nakrycia stołowe umacniają owo przymierze. Jakże głęboko w świat cielesnej intymności wdziera się łyżka i wykałaczka, mydło i ręcznik, grzebień i brzytwa, puder i szminka, spluwaczka i urynał. Rzeczy to konkrety. Przeciwwstawione abstraktom stają w jednym szeregu z elementami świata przyrody. Ale to fizyczne powinowactwo natury i kultury materialnej jest doświadczane przez człowieka z dynamiczną zmiennością. Albowiem rozwój cywilizacji oddala go od przyrody. Natura staje się coraz bardziej odległa, obca, egzotyczna. Tęsknota za nią, podziw i uwielbienie nie mogą zahamować tego procesu. Przyroda coraz częściej i intensywniej odczuwana jest jako abstrakt, natomiast rzeczy pozostają konkretami. Aczkolwiek i tu można zauważyć skutki historycznych przemian wrażliwości. Już w 1925 roku zaobserwował tę tendencję Rainer Maria Rilke:

Jeszcze dla naszych dziadków „dom”, „studnia”, znajoma dzwonnica, ba — własne ubranie i płaszcz były czymś nieskończenie więcej, nieskończenie lepiej znajomym; nieomal każda rzecz

— naczyniem, w którym znajdowali coś ludzkiego i coś ludzkiego składali. Teraz pchają się tu przez ocean, z Ameryki rzeczy puste i obojętne, rzeczy pozorne, atrapy życia⁶.

Ale ten degradujący proces standaryzacji przedmiotów, który poeta określa mianem „amerykanizacji”, nie przeczy tezie o narastającym zakorzenieniu człowieka wśród rzeczy. Ta sztuczna rzeczywistość stała się „naturalnym” środowiskiem rodzaju ludzkiego. Znacznie częściej, śmielej i swobodniej dotykamy narzędzi niż roślin, zwierząt czy minerałów. Kosmos techniki zestraja się ze światem zmysłów, a mechaniczne otoczenie coraz częściej bywa matecznikiem ciała.

Aspekt ekonomiczny

Życie przedmiotów nie ogranicza się do produkcji i użytkowania. Jakże długa bywa czasem ich droga od twórcy do konsumenta. Produkt wychodzący z warsztatu lub fabryki wędruje przez magazyny, hurtownie, wystawy, targi, sklepy. Jest pakowany i sortowany, znakowany i kontrolowany, składowany i transportowany, clony, wyceniany i przeceniany. Obrasta w dokumentację: gwarancje, certyfikaty, karty przewozowe, faktury. Przechodzi przez ręce wielu pośredników. Podlega wymianie na inne rzeczy lub pieniądze. Sprzedawany jest zza lady lub samoobsługowo, z ręki do ręki lub wysyłkowo, hurtowo lub detalicznie, za gotówkę, na kredyt, na raty.

Skomplikowaną cyrkulację przedmiotów, które stały się towarem, określa ekonomia. Jej prawa nie tylko rządzą rynkiem, ale oddziałują też na produkcję. Dyktują koszty wytwarzania, regulują podaż, stymulują ruch cen. A cena wiąże się z jakością, atrakcyjnością i dostępnością rzeczy. Jedne podnosi do rangi luksusu, z innych czyni dobra powszechnego użytku albo wzgardzoną tandetę. Każe je chronić, oszczędzać, intensywnie eksploatować lub ekspediować na śmietnik. Ekonomia wpływa na praktyczny i emocjonalny stosunek do rzeczy.

⁶ Cyt. za: M. Heidegger: *Budować, mieszkać, myśleć...*, s. 191.

Coraz większą rolę w tych procesach odgrywa reklama. Osobliwość tej formy komunikacji polega na bezprecedensowej afirmacji przedmiotu. Głosząc jego moc i chwałę, sięga po środki perswazyjne wypracowane na gruncie retoryki, psychologii społecznej, psychoanalizy i religioznawstwa. Eklektyzm estetyczny czyni z niej totalną syntezę sztuk. Współczesna reklama staje się codziennym językiem nowoczesnego społeczeństwa konsumpcyjnego.

Konsumpcyjny stosunek do rzeczy budzi też wiele najrozmaitszych protestów. Krytykę „ideologii posiadania” zawiera marksizm, egzystencjalizm, personalizm chrześcijański, młodzieżowe kontrkultury⁷.

Aspekt symboliczny

Przedmioty pełnią funkcję znaków i na odwrót: przy użyciu różnych systemów semiotycznych można produkować ich symboliczne reprezentacje. Rzecz można zastąpić atrapą, obrazem, uproszczonym rysunkiem, symbolicznym diagramem, a wreszcie nazwą językową, którą da się utrwalić na piśmie. Przedmiot zaś sam może odgrywać rolę wskaźnika, ikonu, symbolu. Peirce’owska triada określa tylko rudymenty procesu semiozy. Wszak na co dzień spotykamy się z wieloznacznością rzeczy. Fajka umieszczona w witrynie sklepu oznacza skład tytoniowy. Tablica z jej schematycznym wyobrażeniem informuje o dopuszczalności palenia w danym miejscu. Fajka namalowana (wraz z kraciastą czapką) na okładce książki podpowiada czytelnikom, że jej bohaterem będzie Sherlock Holmes. Filmowe ujęcie (zbliżenie) tłącej się fajki jest konwencjonalną oznaką niedawnej obecności człowieka. Zapalona fajka w przyjaźnie wyciągniętej ręce Indianina staje się elementem rytuału. Plastyczne przedstawienie sceny palenia „fajki pokoju” może być ilustracją pacyfistycznego manifestu i może być wykorzystane w satyrycznym rysunku (np. o tematyce politycznej). Wiele zwykłych przedmiotów

⁷ Krytyka nowoczesnego „konsumpcjonizmu” doczekała się nawet literackiej wykładni. Por. G. Perec: *Rzeczy. Historia z lat sześćdziesiątych*. Przeł. A. Tatar-kiewicz. Warszawa 1967.

stało się symbolami religijnymi, alegoriami, atrybutami, emblematami, elementami herbów, znaków firmowych i reklam. Wystarczy zajrzeć do leksykonów symboliki mitycznej, sakralnej i artystycznej, aby spotkać się z bogactwem nazw narzędzi, sprzętów, broni, stroju, potraw itp. Czyż każda rzecz nie może stać się znakiem? To tylko kwestia intencji użytkowników i reguł komunikacji. Bardziej radykalną odpowiedź daje poststrukturalistyczna humanistyka. Filozofowie o pansemiotycznej orientacji nie wahają się twierdzić — każda rzecz już jest znakiem!

Wyróżnienie podstawowych aspektów rzeczy (nie mówiąc już o ich definiowaniu) jest rutynową próbą uporządkowania. Jak każdy zabieg tego rodzaju służy zawładnięciu obiektem studiów. I z góry skazana jest na porażkę. Albowiem przedmiot wymyka się klasyfikacji, stawia opór, znaczy więcej i znaczy też coś innego.

Rzecz przede wszystkim jest tym, co inne, czymś całkiem innym, co dyktuje lub spisuje swoje prawo, które nie jest zwykłym prawem naturalnym (*lex naturae rerum*), lecz nieskończenie, nienasycone władczym nakazem, któremu muszę się poddać, choćbym nawet później, po skończonym pojedynku, starał się od niego uwolnić, złożwszy mu w ofierze wraz z życiem i pragnieniem coś takiego jak podpis. Jeszcze do tego powrócimy: to dyktando, ta inskrypcja mogą wymagać od rzeczy milczenia. Milknać rzecz rozkazuje⁸.

Trwanie i historia

Dlaczego mielibyśmy się opowiedzieć „po stronie rzeczy”? Na pytanie poety Francisca Ponge’a próbuje odpowiedzieć w dyskursywnej formie inny poeta:

Co w istocie oznacza postawienie w centrum swoich zainteresowań rzeczy? Oznacza — szukając uzasadnień — rosnące poczucie świadomości jednostki w społeczeństwie, ale także społeczeń-

⁸ J. Derrida: *Sygnowane Ponge*. Przeł. S. Cichowicz. „Literatura na Świecie” 1988, nr 8–9, s. 308.

stwa w jednostce. W krańcowym przypadku rozpacz egzystencji poraża esencję lub na odwrót. Rzecz jest ostatnią wyspą, tratwą ratunkową, na której utrzymać się może zniewolony człowiek. Jest z tego punktu widzenia ostatnim materialnym (zmysłowym) argumentem za istnieniem świata i — paradoksalnie za istnieniem w świecie; miarą ludzkiej wolności⁹.

Tak pojmowany zwrot ku przedmiotom jest gestem rozpaczliwym, powtarzanym zawsze „w momentach kryzysów społecznych lub jednostkowych”. Dlatego reakcją na kryzys filozofii było Husserlowskie hasło — „Zurück zu den Sachen!”. W ten sposób zaczęła się wielka przygoda poznawcza fenomenologii: pokornej, cierpliwej, maksymalnie otwartej wobec przedmiotu. Jej twórcę pociągnęła naczynność i oczywistość rzeczy, a także ich niezależność od świadomości. Spokój, statyka, trwałość i odrębność przedmiotu stały się atrakcyjne i inspirujące dla człowieka XX wieku. Ale poprzednie stulecie nie ceniło tych wartości:

Dziewiętnasty wiek wierzył w historię. W zmienność ludzkiego świata, pojęć, rzeczy, w postęp. Ale historia jest sprawą ludzką. Rzeczy trwają poza historią, płyną w rzece innego czasu¹⁰.

Myślenie historyczne niewątpliwie oddala od rzeczy. Myślenie przeciw historii, a zwłaszcza ucieczka przed historią i jej konsekwencjami ku rzeczom przybliża:

Nic więc dziwnego, że i w Polsce poezja najbliższy związek z przedmiotem zyskuje w tym czasie, kiedy to bezwysciowości w sferze osobistej autonomii jednostki weszła w fazę kliniczną. Połowa lat 50-tych spowodowała, zwłaszcza u tych najdojrzałych, potrzebę obrony. Pozostały już tylko elementaria: krzesło (Białoszewski), szuflada (Herbert), pogrzebacz (Grochowiak). Rzecz samotna i ascetyczna, piękna i brzydka, staje się ostatnią przystanią, ultima thule¹¹.

⁹ K. Karasek: *Post scriptum do Ponge'a*. „Literatura” 1986, nr 10, s. 17.

¹⁰ J. Prokop: *Lekcja rzeczy*. Kraków 1972, s. 218–219.

¹¹ K. Karasek: *Post scriptum do Ponge'a...*

Czy to jest skuteczna obrona? Czy rzecz izoluje od historii, która jest przede wszystkim „sprawą ludzką”? A co wtedy, gdy historia staje się nieludzka? Czy przedmiot rzeczywiście może oprzeć się totalitaryzmowi?

W świecie obozów koncentracyjnych nawet przedmioty przeszły drogę krzyżową. Każda niemal rzecz w tym uczestniczyła: walizki, koce, blaszane łyżki, menażki, manierki. I przez to zostały jakoś tragicznie оголоcone, a zarazem tragicznie wzbogacone. Podobnie jak w symbolice chrześcijańskiej krzyż, gwóźdź, gąbka, włócznia...¹²

Węgierski poeta Janos Pilinszky dostrzegł w najpospolitszych realiach potworne piętno historii. Ale ta skaza pozwala im udźwignąć prawdę, wobec której bezradne stały się słowa. Po język rzeczy sięga Tadeusz Borowski, aby wyrazić doświadczenie obozu — „ani wiersz, ani proza, tylko kawał powroza”¹³. Przywołany w tym wierszu powróż, a także nóż, sznur i papier, pomimo swej materialnej kruchości, mogą przetrwać nawałnicę historii i okazują się trwalsze od życia człowieka:

Jedyną rzeczą, która naprawdę zostaje, są przedmioty, są rzeczy. Te rzeczy, jeśli do nas należały, w jakiś sposób nas konstituowały, tworzyły naszą psychikę, tworzyły nasze istnienie, były trwałą — trochę trwalszą strefą naszego istnienia, ponieważ wszystko inne ginie, cała psychiczna strefa istnienia ginie bardzo szybko, jest w gruncie rzeczy nie do odtworzenia, nie do opisania. Odtworzyć istnienie, sądzę, można tylko poprzez przedmioty, poprzez dotarcie do rzeczy, poprzez zapytanie sukien, pierścionków, pantofli, pończoch, okien, łóżek, domów, bruku ulicznego, karet, samochodów: kim był ten, który was używał¹⁴.

¹² Wypowiedź J. Pilinszky'ego cyt. za: P. Matywiecki: *Poeta ascezy*. „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 24, s. 14. Ostatnio powstała na ten temat monografia Bożeny Shallcross: *Rzeczy i Zagłada* (Kraków 2010).

¹³ T. Borowski: [inc. „ani wiersz, ani proza...”]. W: *Idem: Wspomnienia. Wiersze. Opowiadania*. Warszawa 1977, s. 41.

¹⁴ *Żółte spodnie, strzecha i kod genetyczny... Rozmowa z J.M. Rymkiewiczem*. (Oprac. I. Smółka). „Tygodnik Literacki” 1990, nr 14–15, s. 3, 6–8.

Wypowiadający te słowa Jarosław Marek Rymkiewicz porównuje egzystencję ludzi i rzeczy oraz wyciąga stąd zasadnicze wnioski:

To jest mój sposób — zresztą nie tylko mój — na dotarcie do sensu naszego ziemskiego istnienia, a przynajmniej — jeśli nie dotarcie do sensu, bo może tego sensu nie ma, albo może do tego sensu nie da się dotrzeć, nawet jeśli on jest — to jest mój sposób na zatrzymanie istnienia po to, żeby ono na chwilę z nami zostało, żebyśmy zdążyli zapytać o jego sens¹⁵.

Dokąd prowadzi ten sposób rozumowania? Pierwszy, bardziej umiarkowany wniosek jest postulatem nowej wizji historii. Zreifikowanej i uszczegółowionej, którą można by nazwać — „prywatną historią ludzkości”. Drugi wątek myślenia prowadzi Rymkiewicza w krąg refleksji nad przedmiotem, zapoczątkowany przez Ponge’a i jego komentatorów. Zbliży się do Sartre’owskiej koncepcji „dehumanizacji słów” i „dehumanizacji rzeczy”¹⁶. Francuski filozof chciał się wyzwolić od opozycji materializmu oraz idealizmu i przekroczyć jej zasięg, odkrywając przewagę przedmiotu nad podmiotem. Tą drogą jeszcze dalej poszedł Jacques Derrida:

Rzeczy jestem winien bezwzględny szacunek, którego nie pośrednicza żadne ogólne prawo: jakoż prawem rzeczy jest także jednostkowość i różnica. Z nią wiąże mnie nieskończone zadłużenie, niczym nieuzasadniona powinność. Nigdy się z niej nie wywiążę. Rzecz nie jest więc przedmiotem, nie może nim się stać. Jest-że w zamian za to podmiotem?¹⁷

Wspólnym doświadczeniem współczesnych poetów i filozofów rzeczy jest odwrócenie, zniesienie lub dekonstrukcja relacji podmiot — przedmiot. Skamandryci nie posunęli się tak daleko, choć czynili drobne gesty w tym kierunku. Nie kwestionowali swej przewagi i władzy nad rzeczami, aczkolwiek odczuwali ich odmienność i ob-

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Por. J.P. Sartre: *L’homme et les choses*. In: Idem: *Situations*. Vol. 1: *Essais critiques*. Paris 1968, s. 226–270.

¹⁷ J. Derrida: *Sygnowane Ponge...*, s. 308–309.

cość, a nawet złośliwy opór. Było to zresztą powszechne wrażenie tamtej epoki artykułowane w różnych formach i językach:

Mnie rzeczy nie lubią. Meble starają się podstawić mi nogę. Jakiś lakierowany kant pewnego razu mnie ugryzł. Mam zawsze skomplikowany stosunek z kołdrą. Zupa, którą mi podają, nigdy nie stygnie¹⁸.

Tuwima drażni kształt stołu i wyjąca trąba elektroluksu, Lieberta niepokoją dębowe sprzęty. Ale przedmiotowe doznania Ponge'a czy Rymkiewicza są dla nich niedostępne. Dlaczego?

W tym momencie dotykamy kolejnego, bodaj najważniejszego aspektu historii rzeczy. Albowiem stosunek człowieka wobec nich nie jest ani bezpośredni, ani niezmienny. Aby opisać tę strefę mediacji, Foucault potrzebuje systemu pomocniczych kategorii — *episteme énoncé, rassemblance, ordre*. I wyróżnia trzy epoki — renesans, wiek klasyczny, czasy XIX i XX stulecia — w których relacja przedmiotowo-językowa uległa zasadniczym przeobrażeniom:

Według M. Foucaulta panującą w okresie renesansu była epistema podobieństwa (*similitude*) wiodąca do wiary w to, że istota rzeczy może być odsłonięta przez odkrycie właściwego słowa. [...]

W okresie klasycznym panuje już inna epistema. Nastąpiło oddzielenie słów od rzeczy. Okazało się, że poszukiwanie podobieństw utrudnia ujrzenie istoty rzeczy leżącej, jak zaczęto sądzić, w sferze różnic. [...] głównym problemem nauki stało się określenie tego, w jaki sposób można powiązać znak z tym, co on znaczy. [...]

Druga rewolucja polegała na porzuceniu epistemy identyczności i różnicy (tzn. reprezentowania) wraz z kategoriami mierzenia i porządkowania na rzecz epistemy analogii i następstwa. Oznaczało to w XIX wieku zwrócenie większej uwagi na czynnik czasu w rozumieniu świata i „uhistorycznienie” świadomości naukowej.

¹⁸ J. Olesza: *Zawiść*. W: *Pestka wiśni. Wybór prozy*. Przeł. A. Galis. Kraków 1984, s. 137. Ten fragment cytuję i opatruję komentarzem K. Karasek (*Post scriptum do Ponge'a...*).

Równocześnie nastąpiło większe aniżeli w okresie klasycznym odchodzenie języka od rzeczywistości pozajęzykowej. Mamy do czynienia z emancypacją języka w stosunku do rzeczy, czyli dalszą jego demistyfikacją. Epistema XIX wieku, poprzez swój historyczny charakter, pozwoliła ponadto na wprowadzenie nowego, nie istniejącego dawniej przedmiotu nauk — człowieka, istoty żyjącej, mówiącej i pracującej¹⁹.

Ale ewolucja myśli dwudziestowiecznej, o czym była już mowa, systematycznie zmierzała ku przekroczeniu antropologicznego paradygmatu:

Łatwo zauważyć, że mamy tu do czynienia z chęcią przewyciężenia epistemy analogii i następstwa na rzecz innej, która charakteryzowałaby się wyłączeniem czynnika humanistycznego poza nawias²⁰.

Jesteśmy więc w naszych czasach świadkami procesu „dehumanizacji rzeczy”, a poetyckie doświadczenie skamandrytów sytuuje się gdzieś przed progiem lub co najwyżej u progu „wyzwolenia przedmiotu”.

Ucieczka od *mimesis*

Jak rzeczy są przedstawiane w literaturze? Innymi słowy: jak są prezentowane, uobecniane, transponowane z rzeczywistości w wymiar tekstu? Pytanie sformułowane jest całkowicie neutralnie, z poszanowaniem dla istotowej autonomii rzeczy. Ale to samo pytanie osadzone w potocznym sposobie myślenia nabiera dodatkowych znaczeń. Sens zawartej w nim supozycji w pełni ujawnia się dopiero w replice. Wyobraźmy sobie zatem najprostsze, typowe, aprobatywne rozstrzygnięcia postawionej kwestii. A więc, jak przedstawione

¹⁹ J. Topolski: *Wstęp* do: M. Foucault: *Archeologia wiedzy*. Przeł. A. Siemek. Warszawa 1977, s. 15–16.

²⁰ Ibidem, s. 17.

są rzeczy? Wiernie, wiarygodnie, precyzyjnie, dokładnie, obrazowo, łudząco, identycznie itp. Większość określeń zawiera sugestię, że proces przedstawiania przedmiotu w literaturze polega na odzwierciedleniu, odbiciu, odwzorowaniu, imitacji. Jego istotą jest zatem naśladowanie.

Nic dziwnego, taki sposób rozumowania głęboko osadzony jest w tradycji europejskiej. Początki koncepcji mimesis sięgają archaicznej epoki filozofii greckiej. Platon i Arystoteles rozbudowali, sprecyzowali i wysubtelnili tę kategorię. Jeden potraktował ją nieufnie, często wręcz negatywnie, drugi z pełną afirmacją.

Platona — mówiąc krótko — interesuje prawda pojmowana etycznie i idealistycznie. Prawda tkwi w ideach, a nie w rzeczach. Czymże są poetyckie i malarskie naśladowania rzeczy? Cieniem cieni. Dobitnie pokazuje to słynna analiza łóżka i jego autorów: „te łóżka są jakoś trzy: jedno to, które jest w istocie rzeczy; moglibyśmy powiedzieć, że bóg je zrobił [...] a drugie to, które stolarz [...] i trzecie, które malarz” (*Państwo*, 595 b-o). Bóg zostaje uznany za właściwego „twórcę”, stolarz za „wykonawcę”. Malarz (podobnie poeta) jest tylko „naśladowcą”, który skupiając się na tym, co widzi, nie dotyka prawdy.

Platonizm przyczynił się do deprecjacji materialnego wymiaru rzeczywistości i osłabił prezentacyjne oraz opisowe tendencje w sztuce. Ale równocześnie zawdzięczamy mu impuls hermeneutyczny, który kazał w przedmiocie szukać jego niewidzialnej, utajonej, transcendentnej tajemnicy.

Odmienne perspektywy otwiera Arystotelesowska koncepcja *mimesis*.

Sztuka poetycka, jak się zdaje, swe powstanie zawdzięcza głównie dwu przyczynom tkwiącym głęboko w naturze ludzkiej. Instynkt naśladowczy jest bowiem przyrodzony ludziom od dzieciństwa i tym właśnie człowiek różni się od innych zwierząt, że jest istotą najbardziej zdolną do naśladowania. Przez naśladowanie zdobywa podstawy swej wiedzy, a dzieła sztuk naśladowczych sprawiają mu prawdziwą przyjemność.

Potwierdzają to fakty naszego doświadczenia. Są przecież takie rzeczy, jak np. wygląd najbardziej nieprzyjemnych zwierząt

czy trupów, na które patrzymy z uczuciem przykrości, z przyjemnością natomiast oglądamy ich szczególnie wiernie wykonane podobizny²¹.

Stagiryta jest wrażliwy na kontakt z rzeczami i na kartach *Poetyki* kilkakrotnie odwołuje się do tego doświadczenia. W proporcjach przedmiotu szuka ideału harmonii:

Jak wszelkie piękne przedmioty i stworzenia muszą mieć wielkość łatwą do objęcia w całości jednym spojrzeniem, tak też i fabuła winna mieć długość łatwą do zapamiętania w całości (1451^a3).

Pisze o rogach sarny i włóczniach na okutych drzewcach, wskazując przykłady błędnego i wiernego naśladownictwa (1461^a4). Motywy czary Dionizosa i tarczy Aresa (1457^b20) pomocne są w rozważaniach o budowie metafory. Wzmianki o miodzie, gumie, pieprzu itp. (1458^b15) również mają językoznawczy charakter. Idzie tu o brzmieniowe walory niektórych rzeczowników, a nie o ich desygnaty.

Arystoteles często myśli o rzeczach i posługuje się ich nazwami, lecz nie traktuje ich jak konkrety. Po prostu, nie ma ku temu okazji. Nie może jej mieć, przy wstępnym założeniu, iż — „Przedmiotem tego wykładu będzie sama sztuka poetycka” (1447^a5). Co więcej, *Poetyka* jest w głównej mierze teorią tragedii. Wybór tego właśnie rodzaju okazuje się brzemienny w skutki.

Bo cóż tragikowi po przedmiotach? Tym bardziej, że Stagiryta zaleca mu skupienie uwagi na działaniach (akcji). Nie dość na tym, w kompozycji kluczowej sceny rozpoznania (*anagnorisis*) przestrzega przed pośrednictwem znaków zewnętrznych. Użycie takich rekwizytów jak naszyjnik czy wianienka wydaje mu się nieudolne, mało artystyczne, a nawet błędne (1454^b20). Albowiem rzeczy na scenie (głównie maski i kostiumy) są bardziej domeną scenografa niż poety. Właściwym dla nich miejscem jest najmniej ważny poziom struktury tragedii — widowisko (*opsis*):

²¹ Arystoteles: *Poetyka*. Przeł. i oprac. H. Podbielski. Wrocław 1983, s. 10. Wszystkie cytaty z *Poetyki* wedle tej edycji (w nawiasach podaję lokalizację zgodnie z powszechnie przyjętą numeracją wydania zbiorowego pism filozofa).

widowisko, chociaż ma niewątpliwą moc budzenia afektów, jest elementem najmniej artystycznym i najluźniej związanym ze sztuką poetycką (1450^b15).

Arystotelesowski sceptycyzm wobec zewnętrznej oprawy tragedii, a roli materialnych konkretów w szczególności (nie istniało jeszcze pojęcie rekwizytu), zaważył — jak się zdaje — na całej historii europejskiego dramatu. A także na poświęconej mu refleksji teoretycznej. Znamienna pod tym względem jest lektura klasycznej rozprawy Alladryce’a Nicolla. Jakże trudno w *Dziejach teatru* trafić na drobną chociaż wzmiankę o roli rekwizytu. Nieporównywalnie więcej uwagi poświęca się budowie sceny i rampy, maszynerii, dekoracjom, muzyce, oświetleniu i nie lekceważy się też kostiumu oraz maski. Trudno dziwić się teatrologom, skoro sami autorzy dramatów zepchnęli rekwizyty do didaskaliów. Arystotelesowskiej orientacji na logikę i dynamikę zdarzeń nie przewyżniają nawet te sztuki teatralne, które rzeczy mają w tytule — *Czwartka papieru* Victoriena Sardou, *Srebrna szkatułka* Johna Galsworthy’ego czy Norwidowski *Pierścień Wielkiej Damy*. Funkcja tytułowych przedmiotów jest całkowicie podporządkowana konstrukcji intrygi. Są jedynie znakami działania, a ich materialność i odrębność nie ma większego znaczenia. O słynnym wachlarzu Lady Windermere z komedii Oscara Wilde’a wiadomo tylko tyle, że jest kolorowy i w pierwszej scenie leży na biurku. Z powodzeniem można by go zastąpić jakimś innym elementem, np. parasolką, torebką itp. Psychologiczne tendencje w dwudziestowiecznej dramaturgii (*Szklana menażeria* Tennessee Williamsa, *Drewniana miska* Edmunda Morrisa) przyczyniły się niewątpliwie do intensyfikacji istnienia wyeksponowanych rekwizytów, ale dopiero Ionesco i Beckett obdarzyli je pełnią teatralnych praw. Czyżby był to skutek zerwania z greckim kanonem mimetyzmu⁹.

Być może wszystko potoczyłoby się inaczej, gdyby bazą Arystotelesowskiej koncepcji literatury i literaturoznawstwa nie stała się tragedia. Gdyby zachowała się przynajmniej (jeśli w ogóle istniała) druga księga *Poetyki* poświęcona komedii! Wszak dopiero komedia, która — jak sądził Ciceron — „jest naśladowaniem życia, zwierciadłem obyczaju,

odbiciem prawdy”²², zdolna jest wyrazić bogactwo obfitęj w szczegóły codzienności. Już samo słowo „komedia” jak wyjaśniał Donatus:

pochodzi od wyrazu „kome”, to znaczy od sposobu życia ludzi mieszkających na wsi (ze względu na mierność ich losu), a nie w pałacach królewskich jak bohaterowie tragedii²³.

To zrozumiałe, że stosownym miejscem dla zwykłych rzeczy może być tylko komediowy świat „ubogiego domu”, co podkreślał Diomedes. Tenże sam rzymski teoretyk zauważył, iż określenia najstarszych odmian komedii ufundowane są na imionach przedmiotów. Oto „galanteryjna” etymologia nazw „togata” i „palliata”:

Togatami nazywano sztuki napisane zgodnie z obyczajami i ubiorem ludzi noszących togi, a więc Rzymian (toga jest bowiem odzieniem rzymskim), podobnie jak według Warrona również od stroju komedie greckie nazwane są palliatami²⁴.

Jeszcze ciekawsze okazuje się słownictwo najniższych piętér systematyki. Tu język genologii obniża się do poziomu najpospolitszej terminologii. Posiłkuje się wyrazem „deska”!

Druąa odmiana togaty to tzw. *fabulae tabernariae*, które przypominają komedie pospolitością postaci i podobieństwem treści, nie pojawiają się w nich ani dostojnicy, ani królowie, lecz zwykli ludzie i prywatne domy, które ponieważ niegdyś kryte były deskami, nazywano powszechnie *tabernae*²⁵.

Widać wyraźnie, że rzeczy są stale obecne w historii komedii. Co więcej, uczestniczą w rozwoju gatunku. Ich udział wzrasta

²² M.T. Cyncro: *Tusculanorum disputatium*, IV, 45. Cyt. za: *Rzymska krytyka i teoria literatury*. Wybór i oprac. S. Stabryła. Wrocław 1983, s. 420.

²³ A. Donatus: *O komedii*. Tłum. S. Stabryła. W: *Rzymska krytyka i teoria...*, s. 421.

²⁴ Diomedes: *Klasyfikacja poezji*. Tłum. S. Stabryła. W: *Rzymska krytyka i teoria...*, s. 444–445.

²⁵ Ibidem, s. 445.

równocześnie z ewolucją prostej pieśni do postaci rozbudowanego widowiska:

Początkowo wyłączono spośród chórzystów jedną osobę, która odpowiadając na zmianę chórowi, wzbogacała i urozmaicała zawartość muzyczną; następnie drugą i trzecią osobę, a gdy w końcu wzrosła ich liczba, różni autorzy wprowadzili palle, koturny, trepki oraz inne ozdoby i rekwizyty aktorskie, a ponadto dla każdego charakterystyczny strój²⁶.

Euancjusz opisuje tu początki komedii zwanej „dosłowną”, ponieważ wykazuje ona jakby historyczną ścisłość w opowiadaniu i wymienia imiona obywateli, o których mówi się w tych utworach w sposób swobodny²⁷. Ta „dosłowność”, jak widać, nie kłóci się z komizmem. Czy ma to coś wspólnego z Arystotelesowską koncepcją naśladownictwa? Dwuznaczny to związek. Albowiem to wszystko, co sprzyja komediowej „karierze” rzeczy — wierność szczegółom, pospolitość, śmieszność, brzydota, brak umiaru i troska o widowiskowość — autor *Poetyki* starał się wykluczyć z mimetycznej przecież pojmowanej tragedii.

Przymierze „miernego” weryzmu i komizmu okazało się nadzwyczaj trwałe. Zmysłowi Rzymianie wzbogacili komedię o realia codzienności, domu, egzystencji warstw niskich i średnich. W ten sposób strefą przedmiotów stała się przestrzeń prowincji i życia ludu. Nowożytni komediopisarze przenieśli ten porządek w świat mieszczański. Szczególną dbałość o najdrobniejsze nawet rekwizyty przejawiał dziewiętnastowieczny teatr realistyczny:

W Anglii Tom Robertson jako autor i dyrektor obstawał przy prawdziwych gałkach u drzwi i kuchennych rekwizytach w swoich komediach „domowych” rozgrywających się w pokoju o trzech ścianach i suficie²⁸.

²⁶ Euanthius: *Dramat, czyli o komedii*. Tłum. S. Stabryła. W: *Rzymska krytyka i teoria...*, s. 413.

²⁷ Ibidem, s. 414.

²⁸ A. Nicoll: *Dzieje teatru*. Tłum. A. Dębnicki. Warszawa 1977, s. 184.

Ten sam duch panował też w realistycznej powieści tamtej epoki. Doktryna realizmu, a potem naturalizmu, dostrzegała rzeczy i nakazywała wierność w ich przedstawianiu. Ale czy ten typ mimetyzmu przyznawał przedmiotom bytową samodzielność? Czy jego celem nie była raczej przezroczystość rzeczy? To samo pytanie należałoby postawić krytyce literackiej XIX i XX wieku, która wyrasta z tej samej koncepcji sztuki. Co więcej, teoretycy realizmu, szukając bardziej uniwersalnego fundamentu, chętnie zwracali się ku estetyce Arystotelesa. Zaś arystotelizm — przypomnijmy — choć nie gardzi rzeczami, to jednak nie skupia na nich uwagi. Ta dialektyka nie może prowadzić do emancypacji przedmiotu!

Jeżeli wierzyć tezie, iż cała teoria literatury jest tylko serią przypisów do *Poetyki*, to nic dziwnego, że tak wąty jest jej nurt „reistyczny”²⁹. Wszelkie tendencje mimetyczne, wbrew pozorom, nie prowadzą ku „stronie rzeczy”. Bo jakże niewiele miejsca poświęcają przedmiotom znakomite skądinąd dokonania szkoły chicagowskiej czy najwybitniejsze prace komentatorów realizmu. Spektakularne odstępstwo od tej zasady stanowi dzieło Ericha Auerbacha. Zapewne dlatego, iż autor *Mimesis* odniósł się do kategorii realizmu z „niefrasobliwością i zniecierpliwieniem” (co ma mu za złe Henryk Markiewicz). Źródło tej „niefrasobliwości” należy szukać w bliskości Staigerowskiej „sztuki interpretacji” oraz neoidealistycznej stylistyki L. Spitzera i K. Vosslera. Do wyjątków należy też zaliczyć rozprawy innych badaczy realizmu zainteresowanych stylistyką — Michaiła Bachtina opisującego różnice między poetyckim i prozatorskim stosunkiem do przedmiotu. A także Philippe’a Hamona, który pokazał „ograniczenia dyskursu realistycznego” i postawił pytanie o kapitalnym znaczeniu dla li-

²⁹ Słowo „reizm” jest w tej rozprawie konsekwentnie opatrywane cudzysłowem, aby zaznaczyć dystans wobec koncepcji somatycznego reizmu Tadeusza Kotarbińskiego. Przekonanie tego filozofa — „że nie ma innych bytów, a więc nie ma również innych obiektów poznania, jak tylko przedmioty cielesne” (T. Kotarbiński: *Humanistyka bez hipostaz*. W: J. Woleński: *Kotarbiński*. Warszawa 1990, s. 169) — prowadzi do całkowitej unifikacji różnych postaci bytu: ludzi, zwierząt, roślin, drobnoustrojów, ciał martwych, pól elektromagnetycznych itp. Nic bardziej obcego, a nawet wrogiego, przyjętej tu koncepcji przedmiotu zakorzenionej w fenomenologii, a zatem respektującej odrębności rzeczy.

teratury rzeczy — „czym jest opis?”. Jak więc oddalić się z kręgu „krytyki mimetycznej”?

Naturalnym sojusznikiem są oczywiście dyscypliny naukowe, które bezpośrednio badają kulturę materialną: archeologia i etnologia. Wyłączoną klasą przedmiotów, artefaktami, zajmuje się historia sztuki. Na tym terenie szczególnie pomocna jest ikonologia Erwina Panofsky’ego, znawcy tradycyjnej symboliki, który potrafi również analizować kształt chłodnicy rolls-royce’a. Historia uprawiana w szkole „Annales” odkrywa rolę rzeczy w procesach cywilizacyjnych przemian, a badania „kultury materialnej” prowadzone przez Fernanda Braudela są tego najdobitniejszym przejawem. Pokrewne tendencje przejawia nowoczesna socjologia zainteresowana przemianami życia codziennego: historia obyczajowości Norberta Eliasa, historia społeczna Richarda Grunbergera, mikrosocjologia codzienności Ervinga Goffmana. Są to przede wszystkim wizje przeszłości rzeczy, zaś ku ich przyszłości wybiega częstokroć tzw. filozofia techniki, szczególnie ciekawa w wersji Marshalla McLuhana, Jacques’a Ellula, Alvina Tofflera, J. Davida Boltera. Kolejny impuls płynie z religioznawstwa i psychologii religii. Trudno przecenić zasługi Mircei Eliadego, który odsłonił nieograniczone wręcz możliwości sakralizacji wytworów ludzkiej cywilizacji. Psychoanaliza, głównie za sprawą Freuda, pozwoliła odkryć obrazy przedmiotów w podświadomości, a zwłaszcza w symbolicznym języku snów. I wreszcie lingwistyka przerzucająca mosty między systemem językowym, psychiką, ciałem i rzeczywistością. Na jednym biegunie hipoteza Sapira-Whorfa, na drugim gramatyka kognitywna uwzględniająca rolę doświadczenia somatycznego. Jednak najwięcej o rzeczach mówią uczeni działający na pograniczu wymiennych dyscyplin (od estetyki do psychosocjologii): George Kubler, Artur Danto, Abraham Moles, Jean Baudrillard³⁰.

³⁰ G. Kubler: *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*. Przeł. J. Hołówska. Warszawa 1970; A.C. Danto: *Dzieło sztuki a zwykłe przedmioty*. Przeł. P. Mróz, A. Warmiński. W: *Estetyka na świecie*. Wybór tekstów pod red. M. Gołaszewskiej. T. 3. Kraków 1991; A.A. Moles: *Kicz czyli sztuka szczęścia*. Przeł. A. Szczepańska, E. Wendel. Warszawa 1978; J. Baudrillard: *Le Système des objets*. Paris 1968.

Pora wrócić na teren teorii literatury, gdzie również możliwe jest dynamiczne ujęcie związków rzeczy i słowa. Wrażliwość na przedmiot pobudziły m.in. wpływ onirycznej symboliki Freuda i filozofia symbolu Ernsta Cassirera. Widać to w psychokrytyce, krytyce tematycznej i mitograficznej, w koncepcjach Guirauda i Duranda. Nie mniej twórcze jest oddziaływanie strukturalizmu i semiotyki. Przede wszystkim „mitologie codzienne” Rolanda Barthes’a, a także analizy Jurija Łotmana i Władimira Toporowa. Lista może być oczywiście dłuższa; dopiszmy jeszcze badaczy „słów i obrazów” Ernsta R. Curtiusa i Mario Praza.

Odrębny rozdział stanowią komentarze do arcydzieł „literatury rzeczy”, jakie wyszły spod pióra wybitnych krytyków i pisarzy, przeważnie filozoficznej proweniencji; uwagi Heideggera o Rilke, Adorna i Benjamina o Balzaku, Sartre’a i Derridy o Ponge’u, Butora o Poem, krytyczny tryptyk Barthes’a o powieściach Robbe-Grilleta. Interesuje nas również stan badań nad poezją wizualną (*pattern poetry*) i poezją konkretną. Albowiem ten typ piśmiennictwa artystycznego podejmuje niezwykle próbę przewyciężenia opozycji słów i rzeczy³¹.

W polskiej nauce o literaturze przełomowym momentem zdaje się sympozjum poświęcone stylom zachowań romantycznych (6–7 grudnia 1982). W gronie organizatorów i uczestników tej konferencji uwidacznia się wyraźny zwrot ku tematyce przedmiotu. Marta Piwińska zajmuje się związkami sztuki i życia praktycznego w więziennych realiach, Ryszard Przybylski — rolą kostiumu w publicznym życiu Chopina i w świecie romantycznych salonów, Dorota Siwicka interesuje się kolekcją i kolekcjonerską manią Kraszewskiego, ale najbardziej nasycone rzeczami są oczywiście mickiewiczowskie książki Rymkiewicza — *Żmūt* i *Bakēt*, zaś najbliższej Skamandra jest Alina Kowalczykowa analizująca techniczne kompetencje piewców telefonu, telegrafu, radia i gramofonu³². Związana z tym środowi-

³¹ Por. P. Rypson: *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*. Warszawa 1989; T. Sławek: *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*. Wrocław 1989.

³² Por. M. Piwińska: *Więzień. Sztuka i życie praktyczne*. W: *Style zachowań romantycznych: propozycje i dyskusje*. Red. M. Janion, M. Zielińska. Warszawa 1983; R. Przybylski: *Strój arystokraty ducha*. „Zeszyty Literackie” 1990, nr 52;

skiem Anna Nasiłowska porównała później poetyckie wizje krzesła u Herberta i Białoszewskiego³³. Wcześniej natomiast problematyki codzienności dotyczyły liczne studia poświęcone poezji pokolenia „Współczesności” (artykuły Sandauera, Kwiatkowskiego, Łukasiewicza, Brzękowskiego). Ważną pozycją w tym kręgu jest nadal książka Jana Prokopa opatrzona wymownym tytułem — *Lekcja rzeczy* (1972). Będziemy korzystać z tej lekcji, a także z cytowanego już eseju Krzysztofa Karaska, choć największy dług został zaciągnięty u Anny Lisowskiej, autorki obszernej i wnikliwej rozprawy o konkratach w poezji Tuwima i Pawlikowskiej³⁴. Pomimo upływu wielu lat to pierwsze bodaj systematyczne opracowanie problematyki przedmiotu w liryce polskiej zdaje się wciąż aktualne. Lisowska widzi twórczość skamandrytów na szerokim tle literatury XX wieku, ale skupia się na poetyce immanentnej tekstów wpisanych w dzieje form literackich. W ten sposób daje „twarde”, historycznoliterackie podstawy dla podjętych tu studiów nad skamandrycką wyobraźnią poetycką.

Obrazy rzeczy

Kiedy Platon i Arystoteles rozważali kwestię artystycznego naśladowania rzeczywistości, mieli na myśli zarówno poezję, jak i malarstwo. Równie chętnie, często nawet wymiennie, posługiwali się przykładami z obu dziedzin. Poeta i malarz, obaj interesują się rzeczami, ale kto wie, czy pędzel nie okazał się łaskawszy dla przedmiotu niż pióro? Przecież właśnie na płótnie zostały wykonane kompozycje niemal wyłącznie poświęcone kontemplacji rzeczy. Tym fenomenalnym, wręcz unikatowym zjawiskiem w kulturze europej-

D. Siwicka: *Kolekcja wobec nikczemności świata*. W: *Zdziwienia Kraszewskim*. Red. M. Zielińska. Wrocław 1990; A. Kowalczykowa: *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918–1939*. Warszawa 1978.

³³ Por. A. Nasiłowska: *Trzy krzesła*. W: *Pisanie Białoszewskiego*. Red. M. Głowiński, Z. Łapiński. Warszawa 1993, s. 191–193.

³⁴ A. Lisowska: *Konkret w poezji Tuwima i Pawlikowskiej*. „Roczniki Humanistyczne” 1965, T. 13, z. 1.

skiej jest oczywiście martwa natura. Lecz już w sztuce pradziejów dostrzegano akcesoria towarzyszące człowiekowi. Postać nakreślona w jaskini Remigia trzyma w ręku łuk, a strzały pojawiają się na innych malowidłach skalnych ze wschodniej Hiszpanii. Paleolityczne freski przynoszą naturalistyczną wizję myśliwych i ich łowieckich narzędzi, ale sens tych przedstawień pozostaje niezrozumiały. Trzeba się więc liczyć z ewentualnością ich magicznego przeznaczenia, z kontekstem mitu, rytuału i archaicznej symboliki. Z pozoru prosta, w istocie mglista i wieloznaczna sytuacja przedmiotu jest w jakiejś mierze typowa dla całej sztuki Zachodu.

Ikonografię średniowieczną głęboko przeniknęła idea, iż rzeczy materialne są — jak sądził św. Tomasz z Akwinu — metaforą ucieleśniającą rzeczy duchowe. W obcęgach, rożnach i kołach wyeksponowanych na hagiograficznych wizerunkach niezawodnie rozpoznajemy atrybuty męczeństwa. Szczegóły oddane na obrazach z XIII i XIV wieku odsyłają wprost do stosownych fragmentów *Pisma Świętego* lub tradycji. Ale w wyrafinowanym malarstwie religijnym XV wieku ów duchowy wymiar materii ujęty jest z subtelną dyskrecją. Maryjne malowidła van Eycka, mistrza z Flemalle czy Rogiera van der Weyden uderzają bogactwem detali należących do wyposażenia mieszczańskiego domu. Ale żeby w tych zasłonach, rzeźbionych meblach, świecznikach, karafkach, misach, nitkach i wrzecionach rozpoznać system alegorii, trzeba specjalnej kompetencji. Tę zapomnianą wiedzę na początku naszego stulecia próbowali odtworzyć badacze ze szkoły ikonograficznej. Przełomu dokonali: Aby Warburg, Fritz Saxl i Erwin Panofsky, rozjaśniający zagadkę magicznych instrumentów na ferraryjskim fresku w pałacu Schifanoia i w *Melancholii* Dürera. Wkrótce okazało się, że symboliczna wykładnia dotyczy nie tylko ezoterycznych arcydzieł. Program ideowy odkryto nawet w rodzajowych obrazach Vermeera, w biesiadnych kompozycjach Steena, ba — nawet u Rembrandta doszukiwano się inspiracji emblematycznej. Inwazja „ikonograficznego totalizmu” biegunowo odwróciła schematy interpretacyjne. Jan Białostocki zastanawia się nawet, czy w dobie renesansu w ogóle możliwe było dosłowne i tylko dosłowne przedstawienie rzeczy? Jedno zdaje się pewne: użycie kategorii „realizmu” jest ryzykowne w analizach dawnego malarstwa.

To zastrzeżenie dotyczy też martwej natury. Niedościągła maestria i wierność w przedstawieniu przedmiotów służyły przecież medytacji tematu *Vanitas vanitatum*. Prawda o przemijaniu ilustrowana była zgodnie ze szczegółowym repertuarem motywów. Ten typ alegoryzmu budził zamiłowanie do misternych kompozycji, układanek rzeczy-znaków. Sens owej gry znakomicie oddaje słowo „rebus” utworzone od samego imienia przedmiotu — „res, rei”. Holenderscy, flamandzcy i hiszpańscy malarze XVII wieku uprawiali „pobożną zabawę” z rzeczami, a zarazem zdobywali zdumiewającą wiedzę o materii. Predylekcja do pewnych symboli łączyła się z zażyłością wobec ich fizycznych odpowiedników. W Haarlemie i Amsterdamie specjalizowano się w kompozycjach śniadaniowych, w Utrechcie — w kompozycjach kwiatowych, w Hadze malowano ryby i kraby. Czasem można odnieść wrażenie, że prowadziło to do rozluźnienia więzi z programem ideowym. Choćby wtedy, gdy ogląda się komplet filiżanek, który wyszedł spod pędzla Francisco Zurbarána. A jednak, w ascetycznej powściągliwości i kontemplacyjnym skupieniu czuje się rękę mistrza, który nawet w błahym temacie wierny jest maksymie św. Teresy — „Pan jest także wśród rondli i garnków”. Lecz tego nie można już powiedzieć o stosach naczyń kuchennych, książek czy owoców, z których układu wyłania się zarys sylwetki ludzkiej. Albowiem w kompozycjach Giuseppe Arcimbolda miejsce teologicznego wykładu zajęła manierystycznie rozigrana, często komiczna alegoria (stanie się inspiracją surrealistów). Więcej powagi mają ekscentryczne arcydzieła Baugina, Flegla i Cotána. W następnym, tj. XVIII stuleciu, wyraźnie pogłębił się proces sekularyzacji *natura morte*, co często prowadziło do nieuchwytności znaczenia podejmowanych motywów. Zagadkowa jest zarówno lodowata precyzja Luisa Melendeza, jak też intymne ciepło Jean-Baptiste Chardina. Czy autor *Przyborów do palenia* jest pocziwym piewcą codzienności, czy dyskretnym prowokatorem, który wiedzę o świecie i człowieku wyprowadza ze studium rzeczy? Rozwój kultury mieszczańskiej, a zwłaszcza niemieckiego *biedermeieru*, doprowadził w wieku XIX do dekoracyjnego traktowania *Stillleben*. Już to w wersji afirmującej zacisze domowych pieleszy, już to w afektowanej elegancji, znanej choćby z bukietów Hansa Makarta. Postępy doktryny i praktyki aka-

demickiej (jej początki sięgają XVI wieku) sprowadziły martwą naturę do roli ćwiczebnego gatunku, w którym nie liczą się same rzeczy ani ich utajony sens, lecz plastyczny układ, rysunek, kontur, światłocien itp. Kierunek realistyczny natomiast uczynił z przedmiotu argument w sporze o repertuar tematyczny, społeczne, a nawet ideologiczne funkcje sztuki. Co więcej, kiedy arcydzieła programowego realizmu poddane zostają wnikliwej interpretacji, wtedy ujawniają nieoczekiwaną nadwyżkę semantyczną. Wystarczy przypomnieć komentarz do obrazów Milleta albo debatę, jaką o rozumienie *Butów* van Gogha prowadzili Heidegger, Schapiro i Derrida.

Na tym nie kończą się paradoksy mimetycznego traktowania malarstwa. Okazuje się bowiem, iż artyści, którzy wedle triadycznej koncepcji Arystotelesa wybrali drogę środka (wierne naśladowanie rzeczywistości), nie są zbyt wrażliwi na przedmiotowe realia. Sfera konkretów, jak już zauważył Pliniusz, jest domeną tych imitatorów, którzy wybrali gorsze oblicze świata. Takim geniuszem był Pejraikos, lecz niestety

zaszkodził sobie swoją tematyką, bo zajmował się tylko rzeczami pospolitymi; ale w tej pospolitości osiągnął chwałę mityczną! Malował golarnie i warsztaty szewskie, osły, jarzyny i podobne rzeczy, stąd też go nazywano ryparografem³⁵.

W sztuce nowożytnej tradycję tę aktualizowali mistrzowie *bambocciata* — van Laer i Bassano. Ale jakże silne wywołali protesty, jak krótko cieszyli się uznaniem. Dopiero dziś stali się na nowo obiektem żywego zainteresowania.

Nie mogło być inaczej, gdyż zasadniczy przełom w traktowaniu rzeczy dokonał się dopiero w naszym stuleciu. Widać to doskonale w dwudziestowiecznych losach martwej natury. W linii wywodzącej się od Cézanne'a, przez kubizm, ku „butelkowym” kompozycjom Morandiego. Osobliwą kontynuacją gatunku jest realizm fotograficzny. Hiperrealiści chętnie kierują uwagę ku błahym przedmiotom i sytuacjom, ale — co ważniejsze — każdy obraz malowany tą techni-

³⁵ Pliniusz: *Historia naturalna*. Oprac. J. i T. Zawadzcy. Wrocław 1961, s. 418.

ką, bez względu na temat, osiąga status martwej natury. W ewolucji *still life* odnotowano co prawda fazę geometrycznego rozkładu, ale trzeba pamiętać, że kubistycznej analizie towarzyszyła równie żarliwa chęć nawiązania z przedmiotem fizycznego, wręcz dotykального kontaktu. „Kiedy martwa natura nie jest w zasięgu ręki, przestaje być martwą naturą” — czytamy w manifestie George’a Braque’a³⁶. Jedną z realizacji takich marzeń były bilety, sznurki i guziki naklejane na płótna Kurta Schwittersa. Lecz najbardziej radykalnym aktem usamodzielnienia rzeczy stały się oczywiście ekspozycje Marcela Duchampa. Od czasu prezentacji koła rowerowego (1913), suszarki do butelek (1914) i pisuaru (1917) na prawach dzieła sztuki zaczęła się prawdziwa ekspansja przedmiotu. Kubistyczny *collage*, dadaistyczne *ready mades*, maszynowe rzeźby futurystów, barbarzyńskie obiekty wortycystów, mobile kinetystów, przedmioty surrealistyczne (*objets trouve*, *objets sauvages*, *objets des faus*, *poème-objets*), artystyczne rzeczy użytkowe Bauhausu, fetysze nowego realizmu, gadżety popartu, (*combine-paintings* Rauschenberga, *soft machines* i *phantoms* Oldenburga), zredukowane obiekty *minimal art*, elementy *arte povera* (*l’art brut*), a wreszcie to wszystko, co zwie się *Objekt-Kunst* (*Object-Art*), czyli — *nomen omen* — „sztuką przedmiotu”. Przedmioty są też wykorzystywane w projektach i dokumentach konceptualistycznych, uczestniczą w happeningach i sztuce *performance*. Istnieją nawet techniki pobierania odcisków, śladów i odbitek rzeczy, na papierze, płótnie i materiale fotograficznym: „Frottage” Maxa Ernsta, „rayogramy” Man Raya, a ostatnio kserograficzne eksperymenty Petera Hockneya.

Lista artystów, którzy dziś konstruują, imitują, przekształcają, łączą, rozkładają, niszczą lub tylko eksponują zwykłe rzeczy byłaby długa, powinna obejmować kilkadziesiąt nazwisk. Jeszcze trudniej ogarnąć znaczenie i cel tak różnorodnych manipulacji. Lecz większość tych działań wyrasta ze wspólnego doświadczenia, jest reakcją na to samo wyzwanie:

³⁶ G. Braque: (Wywiad udzielony Dorze Vallien dla „Cahiers d’Art” 1954, nr 1). W: *Artyści o sztuce od van Gogha do Picassa*. Oprac. E. Grabska, H. Morawska. Warszawa 1969, s. 176.

Wprawdzie naturalna powierzchnia rzeczy jest piękna, ale jej naśladownictwo jest czymś martwym. Przedmioty dają nam wszystko, lecz ich przedstawienie nie daje nam niczego³⁷.

Muzyka rzeczy

Współczesna sztuka zmierza do zatarcia granic między rzeczy-wistością praktyczną i artystyczną. Dotyczy to zarówno plastyki, jak i muzyki, a często dzieje się to w obu dziedzinach jednocześnie. W tzw. muzyce audiowizualnej można dziś nie tylko oglądać i dotykać przedmiotów, ale także usłyszeć wydobywający się z nich dźwięk. Wielcy muzycy happenery, tacy jak John Cage czy Nam June Paik, od początku lat pięćdziesiątych XX wieku wprowadzali rzeczy w przestrzeń teatru instrumentalnego, muzycznych *performance* i najrozmaitszych „festiwali awangardy”. W toku tych akcji używano instrumentów w niekonwencjonalny sposób. Przesuwano fortepiany, stukano w skrzypce, siadano na klawiaturach, czasem nawet osiągnięto efekt hałaśliwej destrukcji (H. Cowell, L. Young). Cage wprowadził metodę preparacji, wkładając w mechanizm instrumentów klawiszowych gwoździe, śrubki, gumki, kawałki drewna lub metalu. Następnym etapem było instrumentalne potraktowanie samych sprzętów. Ten sam artysta komponuje w 1952 roku *Water music* (dla pianisty posługującego się radiem, gwizdkiem, pojemnikami z wodą i talią kart). Dziesięć lat później powstaje *Entree* Bo Nilssona, utwór wymagający użycia m.in. pustych butelek, płyt marmurowych i puszek. Plastikowy wąż, rury miedziane, pancerze żółwi i dwa telefony potrzebne są pięciu wykonawcom *Der Schnell* (1969) Mauricio Kagela. W finale *My Toy Baloon* Nicolasa Slonimskiego pęka setka balonów. Ale to nowoczesne wprowadzenie tzw. przedmiotów dźwiękowych ma swą prehistorię.

³⁷ Ten cytat z paryskiego dziennika P. Mondriana wyeksponował W. H o f m a n n w rozważaniach o M. Duchampie (*Grundlagen der modernen Kunst*. Stuttgart 1966, s. 329). Cyt. za: A. K o t u ł a, P. K r a k o w s k i: *Rzeźba współczesna*. Warszawa 1985, s. 178.

Już na początku XX wieku w muzyce Strawińskiego, młodego Szostakowicza, Ives'a, Orffa, Bartóka, a zwłaszcza Edgara Varese gwałtownie wzrosła rola rytmu i ekspresji rytmicznej. Ten impuls przyczynił się do systematycznej rozbudowy sekcji instrumentów perkusyjnych. Fantazyjne wymagania kompozytorów, rosnąca samodzielność wykonawców i tendencje improwizatorskie uczyniły z tego zestawu otwarty zbiór najróżniejszych akcesoriów. Najpierw wprowadzono instrumenty ludowe, egzotyczne, dziecięce, potem zabawki, naczynia szklane, pudła, blaszane pojemniki (tak powstała brazylijska marimba), a wreszcie sięgnięto po rzeczy codziennego użytku. Pobrzękiwano kluczami, świstano na grzebieniu, szeleszczono zmiętą gazetą itp. Podobne tendencje w latach sześćdziesiątych przeniknęły do jazzu (Art Ensemble of Chicago, Roland Kirk, Airtio Moreira), a w następnej dekadzie do rocka postindustrialnego łączącego elektryczne instrumentarium z wyposażeniem hali fabrycznej. Nieco inną drogę wybrał Amerykanin Harry Partch (1901–1974), kompozytor, a przede wszystkim konstruktor nowych instrumentów, głównie perkusyjnych, budowanych z myślą o rosnącej roli rytmu w muzyce współczesnej. Ale najwcześniejsze i bodaj najbardziej radykalne były pomysły bruitystów. Ogłaszając w 1910 roku *Manifest muzyki futurystów*, zaproponował Francesco Pratella koncepcję muzyki dostosowanej do stechnicyzowanego świata, w której szmery i hałasy zastąpić miały tradycyjną harmonię. Tę ideę realizował Luigi Russolo, używając własnego instrumentarium akustycznego. Jego *ululatori*, *rombatori*, *scoppiatori* i *sibilitori* ewokowały wycie, warkot, trzaski i świsty. Inspiracji futurystycznej zawdzięczamy popularne do dziś koncertowe wykorzystanie maszyn do pisania, silników, młynków do kawy itp. Kontynuacją tego kierunku jest muzyka konkretna. W powstających na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych studiach muzyki eksperymentalnej konstruowano kolaże najróżniejszych efektów dźwiękowych. Wykorzystanie zapisu na taśmie, elektroakustyczna obróbka materiału i elektroniczne instrumentarium zwiększyły możliwości tych kompozytorskich laboratoriów. Klasyczną kompozycją lidera konkretystów Pierre'a Schaeffera, jest *Orphee 53*. W montażu muzyczno-akustycznym słychać wycie syren fabrycznych, dudnienie metra, serie

wystrzałów karabinowych. W latach siedemdziesiątych te awangardowe tendencje przeniknęły do free jazzu i progresywnego rocka (*Allan's psychodelic breakfast* grupy Pink Floyd), a wkrótce zostały przyswojone muzyce popularnej. Aranżacje przebojów bywają czasem wzbogacone „efektami specjalnymi” — dźwiękiem budzika, telefonu, gwarem ulicy itp.

Nowoczesna technika pozwala nie tylko słyszeć, ale także widzieć przedmioty obdarzone głosem. Tym chwytem posługują się realizatorzy filmów animowanych, kina eksperymentalnego, sztuki wideo i bardziej wyrafinowanych teledysków. Niektóre z tych pomysłów mają literacką prehistorię. W udratyzowanych partiach *Ulyssesa* Joyce'a pojawiają się kwestie gazowego palnika, klamki, metalowych zakrętek, zegara, pianoli. Program futurystycznego „teatru syntetycznego” postuluje wydobyć „mowy przedmiotów” bezpośrednio z ich „struktury wewnętrznej, własności fizykalnych lub chemicznych”³⁸. Marinetti próbował dokonać tej sztuki w *Teatryku miłości* (*dramat przedmiotów*), znanym w Polsce dzięki publikacji „Zdroju” (1919). Ale pełna realizacja tych idei — zdaniem Józefa Czechowicza — możliwa była dopiero dzięki radiofonii:

Sądzę, że prawdziwy dramat sprzętów wysniony przez Marinettiego, dramat dziejący się w mieszkaniu, w którym rozsycha się szafa, skrzypią drzwi, brzęczy szklana serwantka z bibelotami, jest przecież słuchowiskiem i tylko słuchowiskiem. Wystawienie czegoś podobnego na scenie po prostu nie miałoby sensu³⁹.

Co wydawało się niewykonalne w roku 1938, powiodło się dwadzieścia lat później w teatryku Białoszewskiego i Stefańskiego:

Na naszej scenie dość często pojawiają się przedmioty codziennego użytku o wyolbrzymionym wyrazie przedmiotowości. Uporczywa konkretność przedmiotów, tryumf ich rzeczowości — stanowią o nastroju na Tarczyńskiej. W kilku sztukach uży-

³⁸ Por. A. Kołtoński: *O teatrze futurystycznym*. „Zdrój” 1919, T. 9, z. 5.

³⁹ J. Czechowicz: *O słuchowisku*. W: Idem: *Wyobrażenia stwarzająca. Szkice literackie*. Wstęp, wybór i oprac. T. Kłak. Lublin 1972, s. 232.

liśmy „muzyki przedmiotów”, dzwoniących donic i żelaznych prętów, trąbek dziecinnych, brząkańdeł butelkowych i blaszanych, jarmarcznego kogucika...⁴⁰

Poezja rzeczy

Wszystko, co powiedzieliśmy o tendencjach w sztuce XX wieku i ich dziewiętnastowiecznych antycypacjach, dotyczy też poezji. Realizm deklarował zainteresowanie rzeczami, ale topił je w zalewie publicystycznej elokwencji. Impresjonizm i symbolizm osłabiły ich obecność, zacierały kontury, unikały bezpośredniego z nimi kontaktu. Dadaizm propagował nieprzewidywalną zabawę z przedmiotami. Ekspresjonizm raczej ignorował ich istnienie, a kiedy stykał się z nimi, wtedy poddawał je gwałtownym, czasem groteskowym deformacjom. Futuryzm koncentrował się wyłącznie na obiektach i wytworach przemysłu: wielbił je i czcił jako przejawy techniczowanej nowoczesności.

Te uproszczone uwagi dotyczą zarówno obrazów, kompozycji muzycznych, jak i wierszy powstałych w Europie Zachodniej, Ameryce, Rosji i Polsce. Analogie nie wyczerpują się jednak na wspólnocie ogólnych tendencji. Czasem spotykamy się z uderzającą zbieżnością szczegółów.

Przyjrzyjmy się stosunkowi do rzeczy w analityczno-konstruktywistycznej awangardzie. Malewicz pisał, że w kubizmie

Przedmiot został wyrugowany przez symetrię malarską [...]. Kubizmu jednak zaliczyć do bezprzedmiotowości nie można. Jest w nim tylko pierwsze przesunięcie świadomości w tym kierunku. Świadomość kubistów jest jeszcze uwikłana w elementy przedmiotowe⁴¹.

⁴⁰ M. Białoszewski, L.E. Stefański: *Sztuka przedstawiania. Wnioski z Tarczyńskiej*. „Trybuna Ludu” 1957, nr 13. Ten mało znany manifest wskazała mi Anna Nasiłowska.

⁴¹ Kazimierz Malewicz o sztuce. „Blok” 1924. Cyt. za: M. Porębski: *Kubizm*. Warszawa 1980, s. 192.

Tę dwoistość doświadczeń przedmiotu — mówiliśmy już o tym — intensywnie przeżywał Braque. W szczytowym momencie kubistycznego rozkładu przestrzeni malarskiej (1914) Alberto Magnelli i Pablo Picasso rzeźbią trójwymiarowe, ostentacyjnie dotykalne *Martwe natury*. Efektem Picassowskiej ambiwalencji wobec konkretności jest znacznie późniejsza, słynna *Głowa byka* (1943). Efekt geometrycznego uproszczenia został tu osiągnięty przy użyciu autentycznych części rowerowych — kierownicy i siodełka.

Czy podobnych rozterek nie przeżywali twórcy Awangardy Krakowskiej? Z jednej strony konstrukcyjno-abstrakcyjny stosunek do środków wyrazu (zwięzłość, eliptyczność, koncepcja lingwistycznej metafory), a z drugiej — przywiązanie do realiów, przede wszystkim cywilizacyjnych. Dobitnie wyrażają to artykuły programowe ogłoszone na łamach „Zwrotnicy”. Nie tylko ten najbardziej osławiony — *Miasto, masa, maszyna* — Tadeusza Peipera, ale także *Człowiek w rzeczach* Juliana Przybosa. Autor *Śrub* formułuje tu swoisty manifest „reizmu”, otwierając go prowokacyjnym równaniem: „Człowiek w poezji = stosunek do rzeczy”⁴².

Paryscy malarze i krakowscy poeci w tym samym mniej więcej czasie (i z podobnymi intencjami) zwracają się ku rzeczom. Ta zbieżność nie jest przypadkowa, albowiem zainteresowanie przedmiotem ma swoje przypływy i odpływy, co widać zarówno w sztuce Zachodu, jak i w polskiej poezji. Pierwszą falą były oczywiście ruchy awangardowe z początku XX wieku (powinno się tu też znaleźć miejsce dla skamandrytów). Kolejny krok w kierunku rzeczy był doświadczeniem Drugiej Awangardy, głównie surrealizmu. Wtedy orientacja reistyczna w liryce polskiej osiągnęła swe apogeum. Przede wszystkim za sprawą *Obrotów rzeczy* Białoszewskiego (1956) i *Studium przedmiotu* Herberta (1961). Ale trzeba też pamiętać o wrażliwości na przedmiot w estetyzmie Swena-Czachorowskiego, turpizmie Grochowiaka, naiwnym nadrealizmie Harasymowicza, a nieco później w somatyzmie Rymkiewicza. Trzecia fala ma już charakter postawangardowy. Popularność tezy „życie = sztuka”, a także skłonności antyintelektualne działają na korzyść artystycznej „kariery” rzeczy.

⁴² J. Przybóś: *Człowiek w rzeczach*. „Zwrotnica” 1926, nr 8.

W liryce to zjawisko rozgrywa się dosłownie na naszych oczach. Ostatni tom Herberta, a zwłaszcza tytułowa *Elegia na odejście pióra atramentu lampy* jest świadectwem powrotu do dawnych obsesji autora *Stołka, Skrzypiec, Szuflady, Drewnianej kostki. Krzesel*. Podobne motywy pojawiają się w ostatnim tomie Zagajewskiego. Tytułowe *Płótno; Z życia przedmiotów; Ruiny; Parkan, kasztany, powój, Bóg; Elektryczna elegia; Wiśnie, czereśnie* — to opowiadania i wspomnienia o rzeczach lub rozmowy z nimi. Lecz najdalej w tym kierunku posuwa się Czesław Miłosz. Nie chodzi tu tylko o jego twórczość, ale także o zupełnie nową i gwałtowną pasję gromadzenia literackich przejawów „sztuki obiektywnej”:

Zacząłem wybierać wiersze w różnych językach, które podobały mi się przez to, że honorują przedmiot, nie podmiot. I tak powstał pomysł ułożenia antologii wierszy, które i odpowiadają moim wymaganiom, i zwracają się przeciwko rozpowszechnionym mniemaniom, że poezja to musi być coś mglistego i nieprzystępnego⁴³.

Ma to być antologia, a zarazem apologia tekstów, które są „epifanią rzeczy”. Kolekcja ta jest otwarta dla twórców pragnących „stół nazwać stołem”, dla których „opis jest rewelacją”. Do tego grona zostali zaliczeni mistrzowie starej poezji Dalekiego Wschodu:

W dawnych Chinach czy Japonii podmiot i przedmiot nie były pojmowane w kategoriach przeciwstawienia, ale identyfikacji. Stąd pewnie pochodzą pełne szacunku opisy tego, co nas otacza, kwiatów, drzew, krajobrazów⁴⁴.

Tak samo można też patrzeć na przedmioty, czego dowodem jest forma *haiku*. Dziś ten gatunek jest niezwykle popularny na całym świecie i zdaje się najbardziej żywą postacią tradycyjnej poezji. Zaadaptowany do specyfiki i możliwości językowych literatur różnych narodów stał się wzorcem nowoczesnej poezji przedmiotu. *Z lekcji rzeczy* Octavio Paza jest np. wykwitem meksykańskiej odmiany *ha-*

⁴³ C. Miłosz: *Przeciw poezji niezrozumiałej*. „Teksty Drugie” 1990, nr 5–6, s. 156.

⁴⁴ Ibidem.

iku⁴⁵. Dodajmy, iż autor tego zbioru z autopsji zna kulturę Orientu. Miłosz we wstępie do swej antologii pisze o roli buddyzmu i duchowości zen; w *Postscriptum* zaś przywołuje wypowiedzi Schopenhauera i Simone Weil, podkreślając ich związki z myślą Wschodu. Czyżby atrakcyjność dalekowschodniej „lekcji rzeczy” umotywowana była słabością doświadczenia przedmiotu w tradycji Zachodu?

Powróćmy zatem do początków poezji europejskiej. Dwa jej główne korzenie: grecko-rzymski i judeochrześcijański, wyznaczają rzeczom funkcję materialnego nośnika alegorii i symboli. Skazują je na służbę idei. Znakomicie pokazuje to Auerbachowska *Blizna Odyseusza*. W *Biblii* przedmioty są tylko znakami:

Bóg, Abraham, sługa, osioł i sprzęt są wymieniani tylko z nazwy, przy czym nie wspomina się o żadnej ich własności i nie nadaje się im żadnego określenia⁴⁶.

Podobnie jest w *Nowym Testamencie*, gdzie równie skąpe są informacje o krzyżu, nic nie wiadomo o kształcie czy materiale, z jakiego zostało wykonane narzędzie zbawienia.

Zupełnie inaczej jest u Homera. Tu rzeczy i zjawiska są:

odtworzone w pełnym ukształtowaniu, równomiernie oświetlone, określone czasowo i przestrzennie, powiązane między sobą bez niedopowiedzeń i pojawiające się na pierwszym planie⁴⁷.

Cóż z tego, skoro sensualistyczna wrażliwość spętana jest przymusem biernej rejestracji najdrobniejszych nawet szczegółów, wszystkiego, co jest widoczne. Równouprawnienie wszystkich elementów, systematyczność relacji i płaskość jednego planu nie pozwa-

⁴⁵ Por. O. Paz: *Z lekcji rzeczy*. Przeł. K. Rodowska. „Literatura na Świecie” 1991, nr 1. W tym samym numerze znajdują się artykuły omawiające światową „karierę” haiku: K. Satō: *Czy można przesadzić kwiat rzepaku?* (Japońskie haiku i ruch haiku na Zachodzie). Przeł. A. Szuba; A. Szuba: *Haiku w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie*.

⁴⁶ E. Auerbach: *Blizna Odyseusza*. W: Idem: *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w kulturze Zachodu*. Przeł. Z. Żabicki. T. 1. Warszawa 1968, s. 57.

⁴⁷ Ibidem, s. 58.

la na zatrzymanie uwagi, na wyłowienie wybranego przedmiotu, na oglądanie go pod różnymi kątami.

Sięgnijmy po ważny dla obu kultur motyw naczynia z winem. Przelewający się kielich z *Psalmu* 23 w interpretacji Orygenesza objawia bogactwo znaczeń rozpisanych na trzy poziomy interpretacji. Komentator nie skupia uwagi na jego literalnym sensie, gdyż spieszo mu do wykładu moralnego i duchowego aspektu przedmiotu. Dodajmy, że ta wielostopniowa, wertykalnie zhierarchizowana hermeneutyka rzeczy zaważyła na stylu interpretacji typowym dla całej kultury chrześcijańskiej.

Zupełnie inaczej potraktowany jest motyw amfory z winem w odzie Horacego *O nata mecum* (*Carmen* III 21)⁴⁸. Punkt wyjścia jest co prawda podobny jak w psalmie, poeta przywołuje struktury antycznego hymnu do Bachusa, ale odnosi się do szacownego wzorca w sposób żartobliwy i parodystyczny. Sakralne brzmienie apostrofy „O... pia testa” („O... błogosławiony dzbanie”) i pobożna prośba „descende” („zstąp”) jest śladem religijnego pierwowzoru. Kierunek skojarzeń nie biegnie jednak ku górze (w kierunku sił nadprzyrodzonych), lecz rozciąga się horyzontalnie w łańcuchu coraz pojemniejszych metonimii: amfora — wino — biesiada — krąg przyjaciół — harmonia zgody i przyjemności intelektualnej dysputy. Dzban pomaga w określeniu czasu („za konsula Manliusza”) i miejsca („wino massyckie”, dom Korwina), ale przecież nie skupia uwagi na sobie ani na swoim wyglądzie.

Nie inaczej dzieje się w renesansowej parafrazie Jana Kochanowskiego (*Dzbanie mój pisany...*) i jej barokowej replice Kaspra Miaskowskiego (*Na sklenicę malowaną...*). W obu wypadkach apostrofa ma charakter retoryczny. Nie może tego zmienić nawet sarmacki sensualizm, aczkolwiek wrażliwość na konkret każe ziemiańskiemu wierszopisowi określić materiał, z jakiego rzecz jest wykonana („śkoło”) i specyfikę jej powłoki („malowana”).

Bardziej łaskawa, wnikliwa i subtelna wobec przedmiotu jest poezja wieku XVIII. Motyw naczynia ulega tu znamiennej przemianie.

⁴⁸ Por. P. Wilczek: „Dzbanie mój pisany”. *Arcydziało Kochanowskiego wobec innych przykładów ody Horacego „O nata mecum”*. W: *Przekład artystyczny*. Red. P. Fast. T. 2. Katowice 1991.

Adam Naruszewicz rezygnuje z archaicznego dzbana lub kielicha, sięgając po modną, kruchą, bajecznie kolorową, filigranową filiżankę. Ale tak wyeksponowany rekwizyt, podobnie jak w wierszach Horacego i jego naśladowców, jest tylko pozornym adresatem tekstu:

Utwór zatytułowany został *Filżanka* i jego trzy pierwsze strofy niczym nie ujawniają swej rzeczywistej służebności wobec celów erotyku. Zgodnie z inspiracją tytułową filiżanka zdaje się być jedynym przedmiotem zainteresowania oraz adresatką lirycznego monologu. I dopiero w dalszych strofach ujawnia się pretekstowy charakter tego zainteresowania.

Jest to nieomal stała rola nadawana przedmiotom użytkowym, jeśli im się zdarzyło pojawić w wierszu XVIII-wiecznym czy też dawniejszym. Nie są one tam traktowane jako motywy samodzielne, a dostarczają jedynie pretekstu dla mniej lub bardziej zręcznego przejścia do spraw innego rzędu. Wśród kilku dających się wymienić wierszy Naruszewicza (*Na sanie...*, *Zegarek*, *Kałamarz*, *Naczynie do kwiatów*, *Kominek*) tylko ostatni, nawiązujący do nadal żywego w oświeceniu staropolskiego ideału domatora, jest rzeczywistą pochwałą kominka i nie pretenduje do pośrednictwa sensom ogólniejszym⁴⁹.

Ale czy w tym ostatnim wypadku można mówić o pełnej samodzielności rzeczy? A co myśleć o samodzielności tytułowego motywu słynnego wiersza Teofila Lenartowicza *Złoty kubek*? Szczegółowo opisany, a przecież nierealny, obiekt marzeń osieroconego dziecka, zamówiony u aniołów, przeznaczony dla Jezusa i Maryi. Żarliwie utęskniony intensywnie uobecnia się w wyobraźni i uruchamia łańcuch daleko idących skojarzeń.

Złoty kubek sytuuje się na granicy symbolu i konkreту. Ta dwistość zafascynowała Pawlikowską. Bohater wiersza pt. *Lenartowicz* jest równocześnie rzemieślnikiem złotnikiem (wszak była to jego profesja), a zarazem poetą, producentem czystego piękna.

Skamandryci szczególnie uwrażliwieni byli na poetycką dwunacznaczność rzeczy. Wszak udziałem ich pokolenia stało się przewy-

⁴⁹ A. Okopień-Sławińska: *Adam Naruszewicz — „Filiżanka”*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Kraków 1971, s. 86–87.

ciężenie odwiecznej, alegoryczno-symbolicznej koncepcji przedmiotu. Przypadło im miejsce w przełomowym punkcie tego procesu. Ciekawe, czy Miłosz wciągnie ich wiersze do swej antologii obok studiów przedmiotu B. Cendrarsa, F. Ponge'a, H.D. Lawrence'a, W. Stevensa, M. Białoszewskiego i mistrza skamandrytów — W. Whitmana?

Wydaje się, iż wraz z upływem czasu coraz wyraźniej zbliżali się poeci Skamandra do grona „rewelatorów rzeczy”. W latach pięćdziesiątych XX wieku Wittlin bodaj pierwszy tłumaczył W.C. Williamsa. Nie przełożył co prawda *Czerwonych teczek*, ale sięgnął po tekst, w którym także dokonuje się epifania konkretnego:

Jeden po drugim, wyraźniej wszystkie przedmioty rzeźwią,
klarują się, konturów nabiera liść⁵⁰.

Niemiecki warsztat, francuski salon, angielski statek

Jesteśmy już blisko Skamandra, ale stosowana tu strategia retardacji dyktuje jeszcze jeden krok wstecz. Od XX ku XIX stuleciu, od liryki ku epice, od literatury rodzimej ku obcej.

Nie należy lekceważyć faktu, iż wielka powieść dziewiętnastowieczna (i jej dwudziestowieczne kontynuacje), pomimo ograniczeń poetyki realizmu, stworzyła spójną i ekspansywną wizję świata rzeczy. Co więcej, oddziaływała na poezję, także na twórczość skamandrytów. Poeci tzw. wielkiej piątki czytali mistrzów prozy, a niektórych — Prousta, Manna, Conrada — otaczali podziwem bliskim kultu. Gloryfikowali ich twórczość i osobowości w co najmniej kilkunastu wierszach.

Znamienna to trójca — Francuz, Niemiec i piszący po angielsku Polak. Syn profesora medycyny, dziecko kupieckiego rodu z hanzeatyckiej Lubeki i potomek kresowej szlachty, marynarz i gentleman. Wywodzili się z różnych środowisk i kreowali różne koncepcje

⁵⁰ W.C. Williams: *Poem (Wiersz)*. Tłum. J. Wittlin. W: *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej*. Wybór i oprac. P. Mayewski, wstęp K. Shapiro. Nowy Jork 1958, s. 83.

przestrzeni. Proustowski mikrokosmos arystokratycznych salonów i hermetycznie izolowanego gabinetu. Mannowska panorama życia niemieckiego mieszczaństwa wpisana w rozległe tło kryzysu kultury europejskiej. Conradowski bezmiar morskiego żywiołu i otchłań duszy. Z tych pokładów doświadczeń i wrażliwości wyłania się specyficzny stosunek do przedmiotu. Jest głęboko indywidualny, ale zarazem ufundowany na rodzimej tradycji literackiej, a zwłaszcza na lokalnej „szkole epiki”. I zapewne dosięga korzeni narodowej mentalności, a także temperamentu, ich historycznych i geograficznych uwarunkowań, typu zbiorowej wyobraźni itp. Każde z tych wielkich nazwisk uosabia tu odrębną i oryginalną postawę wobec rzeczy.

Zacznijmy od pisarza, z którym skamandryci zetknęli się osobiście. W Lechoniowym wierszu *O rzeczach Tomasza Manna* pojawia się motyw zielonej furtki, której dotknięcie wywołało u Tonio Krögera falę wspomnień z dzieciństwa. Przy okazji warto zwrócić uwagę, iż słowo „furta”, pochodzi od niemieckiego *Pforte*, które z kolei wywodzi się z łacińskiego *porta*. Podobny rodowód ma pokaźna rodzina nazw narzędzi, przyrządów, urządzeń, określeń czynności i zawodów, a także innych terminów technicznych. Można więc powiedzieć, że dotyk żelaznej furtki z opowiadania Manna cofa myśl ku średniowiecznemu „dzieciństwu” naszej części świata. Wtedy to cywilizacja europejskiego Południa i Zachodu docierała do Polski przez terytorium Niemiec i językowe medium niemieczyny. Skutkiem tego jeszcze dziś, w jakimś stopniu, myślimy i mówimy o przedmiotach (zwłaszcza fachowych) „po niemiecku”.

Skrzętny, solidny, drobiazgowy i nieco sentymentalny stosunek do przedmiotu osiągnął swoiste apogeum w estetyce niemieckiego *biedermeieru*. Ślady jego oddziaływania widać w polskiej powieści XIX wieku (m.in. u Korzeniowskiego, Kraszewskiego, Kaczkowskiego, Dzierzkowskiego). Czy ten wpływ rozciągał się też na poezję i sięgał następnego stulecia? Trudno to zbadać, ale zapewne nie był zbyt intensywny.

Na początku XX wieku w Wiedniu doszło do symbolicznego wręcz spotkania. W tym samym gimnazjum pobierali nauki poeci fenomenalnie wyczuleni na rzeczy — Rilke i Wittlin. Ale bodaj największe w tym stuleciu zbliżenie pomiędzy polską i niemiecką poezją

przedmiotu dokonało się po II wojnie światowej. I miało niezależny od siebie, poniekąd paradoksalny charakter. Albowiem na sformułowane przez Adorna pytanie o sens pisanie wierszy po Oświećmiu po obu stronach granicy pojawiły się analogiczne odpowiedzi. Zgodną reakcją na totalny kryzys wartości i kompromitacji ideologii był zwrot ku wartościom elementarnym, takim jak przyroda, ciało, świat codziennych realiów. W literaturze polskiej tę postawę łączy się tradycyjnie z nazwiskiem Różewicza, w niemieckiej — z twórczością Gottfrieda Benna i programem sztuki „ubogiej” Pokolenia 47, a zwłaszcza Hansa Magnusa Enzensbergera i Güntera Grassa. Autor *Blaszanego bębenka* może dziś uchodzić za najwybitniejszego piewce konkretności⁵¹.

Powróćmy do skamandrytów i ich kolejnego faworyta — Marcela Prousta. Tytułem jego słynnego cyklu powieściowego — *A la recherche du temps perdu* — opatrzył Wittlin jeden ze swoich najbardziej „konkretystycznych” liryków. Czy słusznie? Za trafnością tego skojarzenia przemawia Proustowska definicja sztuki — „Sztuka jest współpracą ducha religijnego i miłości rzeczy”. Ta „miłość rzeczy” — jak sugerował Benjamin — stanowi typową cechę powieści francuskiej, której korzenie tkwią w mentalności mieszczańskiej:

Wydaje się, jakby burżuazja obrała sobie za punkt honoru, by nie pozwolić na rozwianie się w czasie, jeżeli nie własnego bytowania ziemskiego, to przynajmniej swych przedmiotów codziennego użytku i rekwizytów. Stara się ona niestrudzenie, by odcisnięta została mnogość przedmiotów. Troszczy się o futerały i puzderka dla pantofli oraz kieszonkowych zegarków, dla termometrów oraz kubków do jaj, dla sztuców oraz parasoli. Upodobała sobie pokrycia z aksamitu i pluszu, przechowujące ślad każdego dotknięcia⁵².

Ślady przedmiotów coraz wyraźniej odciskają się w strukturze powieściowego gatunku. I pogłębiają się zgodnie z jej ewolucyjnym

⁵¹ Por. Günter Grass i polski *Pan Kichot*. Napisała i zebrała M. Janion. Gdańsk 1999.

⁵² W. Benjamin: *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a*. Przeł. H. Orłowski. W: W. Benjamin: *Twórca jako wytwórca*. Wybór H. Orłowski, wstęp J. Kmita. Poznań 1975, s. 215.

rytmem: od Balzaca przez Goncourtów, Flauberta i Zolę, aż do Prousta, i dalej jeszcze, w głąb XX wieku. Auerbach stara się uchwycić kolejne przemiany literackiego mimetyzmu. U autora *Ojca Goriot* cała ta masa rzeczy, do której był przywiązany *bourgeois*, objawia się w malowniczym chaosie:

Szereg wspomnianych przez niego elementów — nakrycie głowy, fryzura, pantofle, twarz, ręce, korpus, ponownie twarz, oczy, otyłość, halka, spódnica — nie wykazuje ani śladu jakiejś kompozycji; nie ma tu również żadnego przedziału pomiędzy ubiorem i ciałem, ani też jakiegokolwiek granicy pomiędzy cechami fizycznymi i znaczeniem „moralnym”. Cały opis apeluje do wyobraźni czytelnika⁵³.

Oto punkt wyjścia dla nowoczesnej prozy francuskiej. Autorzy *Herminii Lacerteux* uporządkują tę Balzakowską mieszaninę. Goncourtowie wyłowią stąd i wyeksponują pewne drobne i zarazem drastyczne szczegóły. Zola jeszcze pomnoży ich liczbę. Będzie je kolekcjonował i studiował w gigantycznie rozległych, fotograficznie precyzyjnych, drobiazgowych opisach. Inną drogę wybierze autor *Pani Bovary*. Nie będzie mnożył przedmiotów i obrazowych detali, lecz radykalnie zmieni ich status:

Dzięki szczególnej tonacji stylowej, zdeterminowanej przez rzeczową i pryncypialną powagę, która dopuszcza do głosu sam przedmiot obserwacji [...] przewyciężył Flaubert właściwą romantyzmowi gwałtowność i brak pewności w ujmowaniu przedmiotów współczesnych⁵⁴.

Usamodzielniając powieściowe realia, autor *Szkóły uczuć* nie tylko zerwał z romantyzmem, ale pod pewnymi względami przekroczył nawet możliwości pozytywizmu.

Jeżeli Flaubert ofiarował rzeczom w pełni obiektywne istnienie, to Proust próbował im ten obiektywizm odebrać lub zminimalizować

⁵³ E. Auerbach: *Hotel de la Mole*. W: Idem: *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przeł. Z. Żabicki. T. 2. Warszawa 1968, s. 294.

⁵⁴ Ibidem, s. 326.

wać jego znaczenie. Rymkiewicz widzi w tej tendencji odwrót od przedmiotu:

Uwaga Prousta jest zwrócona nieomal wyłącznie na te czyste duchy, które poruszają się w salonach między krzesłami, między fotelami, między szafami, które to fotele, szafy Prousta jakby w ogóle nie interesowały⁵⁵.

Być może pisarz lekceważy materialnie „tu i teraz” otaczających go sprzętów, ale przecież nie lekceważy ich obecności. Bodaj pierwszy uchwycił psychiczny proces rejestracji rzeczy, pamięci o nich, wspomnienia i marzenia. W ten sposób obdarzył je inną, nową formą bytu. Przeniósł je w tak ważny dla nowoczesnej prozy, subiektywny świat świadomości. Przypomnijmy raz jeszcze scenę z magdalenką, która tylekroć służyła za przykład artystycznego nowatorstwa. Wszak to ciasteczko umoczone w filiżance z herbatą jest ewidentnym konkretem!

Z przedmiotowych doświadczeń Prousta i Flauberta wyrasta egzystencjalistyczna powieść Sartre’a. Rzeczy opisane, a raczej przedstawione w *Mdłościach* i *Murze* — fioletowe szelki, rękawy bawełnianej koszuli, czekoladowa ściana, brzeg kontuaru — istnieją niezależnie od świadomości narratora, ale atakują jego wyobraźnię z niezwykłą napastliwością, aż do zawrotu głowy, do granic bólu i fizjologicznego wstrętu.

Kontynuacją tego „reizmu” jest *nouveau roman*. Najbliższy Sartre’owi jest Michel Butor:

[Jego] przedmiot dany jest w swym bolesnym intymnym związku z człowiekiem, stanowi część człowieka, prowadzi z nim dialog, skłania do zadumy nad własnym trwaniem, przyczynia się do poczęcia samowiedzy, niesmaku, a więc odkupienia⁵⁶.

W wypadku autora *Żaluzji* jest dokładnie na odwrót:

⁵⁵ Żółte spodnie, strzecha i kod genetyczny...

⁵⁶ R. Barthes: *Nie ma szkoły Robbe-Grilleta*. Przeł. A. Tatarkiewicz. W: R. Barthes: *Mit i znak. Eseje*. Wybór J. Błoński. Warszawa 1970, s. 208.

Przedmioty u Robbe-Grilleta są „dosłowne”, nie korzystają z żadnego porozumienia z czytelnikiem, nie są ani ekscentryczne, ani swojskie, chcą dla siebie jedynej w swoim rodzaju samotności, jako że ta samotność nigdy nie ma stanowić aluzji do samotności człowieka⁵⁷.

Metoda naocznego, lecz tylko powierzchownego, szczegółowego, ale całkowicie bezstronnego opisu uwalnia rzeczy nie tylko od człowieka, ale także od wszelkich innych zależności:

Płatek pomidora opisany zgodnie z metodą Robbe-Grilleta stanowi przedmiot wolny od dziedzicznych obciążeń bez związków i bez odniesień, przedmiot uparty, zamknięty ściśle w porządku swoich cząsteczek, nie sugerujący nic poza samym sobą⁵⁸.

W konsekwencji takiego spojrzenia przedmioty „nie znaczą nic, nie są nawet absurdalne”. Czy można pójść jeszcze dalej? Czy dokonał tego inny wirtuoz, autor nieciągłych, niekompletnych, bardziej otwartych *Nauk o rzeczach* — Claude Simon?⁵⁹

Nowa powieść podjęła temat rzeczy z odwagą i wnikliwością godną starych mistrzów martwej natury. Jeżeli domeną artystycznej wizji przedmiotu była w XVII wieku Holandia, a w XX Francja, to w XVII i XIX stuleciu należy uznać prymat Anglii i literatury anglojęzycznej. Anglicy bodaj pierwsi doświadczyli wzruszenia w kontakcie z materialnym drobiazgiem. Scena wymiany tabakierek i łzy uronione przy tej okazji przez Yoricka stanowią inicjację w odkrywany świat sentymentalizmu. Takich absorbujących lub rozczulających szczegółów i bibelotów jest w powieści Sterne’a cała masa: peruka, paszport, rękawiczki, woreczek z zielonego atlasu, czarne jedwabne spodnie, dwunastogroszowa moneta, igielka, rzemyk, sprzączka itp.

Nie jest chyba rzeczą przypadku, że autorem *Podróży sentymentalnej* jest wyspiarz i wojażer. Albowiem te dwa specyficzne doświadczenia

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ R. Barthes: *Literatura obiektywna*. Przeł. A. Tatarkiewicz. W: R. Barthes: *Mit i znak...*, s. 222–223.

⁵⁹ Por. C. Simon: *Nauki o rzeczach*. Tłum. Z. Chądzyńska, B. Geppert. „Literatura na Świecie” 1985, nr 11–12.

przestrzeni — izolacja i swobodne podróżowanie — intensyfikują kontakt z rzeczami. W osobiwości wyspiarskiego powożenia Gertruda Stein dopatruje się przyczyn oryginalności literatury angielskiej:

Wielkością Anglii był absolutnie doskonały opis codziennego wyspiarskiego życia. Pomyślcie o Chaucerze, pomyślcie o Jane Austen, pomyślcie o Anthonym Trollopie, a życie rzeczy zamkniętych w tym codziennym życiu jest poezją, pomyślcie o wszystkich poetach lirycznych, pomyślcie o tym, co mówią i co mają. Mają rzeczy które są z nimi zamknięte w ich codziennym wyspiarskim życiu, całkowicie zamknięte wraz z nimi wszystkie rzeczy których samo już wyliczanie tworzy poezję, i potrafią je wyliczyć i wyliczać i potrafią tworzyć i tworzą poezję⁶⁰.

Autorka *Czułych guziczków* (arcydzieło literatury rzeczy!) nie ogranicza swego wykładu do poezji. Wypracowany tu schemat interpretacyjny (wyspa — zamknięcie — codzienność — przymierze z przedmiotami — ich poetyckie wyliczenie) może sprawiać wrażenie konspektu *Przypadków Robinsona Cruzoa*. Trudno przy tej okazji nie pomyśleć o wykorzystanej przez Daniela Defoe poetyce dziennikowych zapisów — wykazów i rejestrów posiadanych, utraconych i pomnażanych dóbr.

Drastycznie ograniczone terytorium bezludnej wyspy potęguje rangę przedmiotów, dlatego robinsonada stała się gatunkiem służącym zazwyczaj apologii cywilizacji, a zwłaszcza jej technicznego aspektu (np. u Verne'a). Ale wyspą, a właściwie jej miniaturą, jest też okręt. Nic więc dziwnego, że olśniewająca epifania przedmiotu objawiła się w marynistycznej prozie Melville'a i Conrada. Na kartach *Moby Dicka* znajdziemy rozbudowane studia bocianiego gniazda, kwadrantu i prowadnicy, logu i linki, harpuna i lancy, piorunochronu, boi ratunkowej itd. Wyobraźnia pisarza nie ogranicza się do pokładowego wyposażenia, takielunku i zawartości ładowni. W tytułach rozdziałów pojawia się cały kosmos sprzętów — kazałnica, stół, kapelusz, sutanna, karafka, lampa, warsztat ciesielski,

⁶⁰ G. Stein: *Co to jest literatura angielska*. Przeł. J. Anders. „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 218–219. Interpunkcja zgodna z oryginałem.

trumna itp. Podobną metodą posłużył się autor *Zwierciadła morza*, rozwijając subtelne medytacje nad funkcją i sensem kotwicy i żagli.

Nie tylko żeglarze i rozbitkowie zawierają pakt z rzeczami. Wszak każdy podróżnik rzucony w obcą, często wrogą okolicę strzeże starannie dobranego ekwipunku, a od zawartości torby czy sakwojaża często zależą jego losy. Broni swego wyposażenia, próbuje je odzyskać, a celem wędrówki często bywa poszukiwanie pożądanego obiektu. W gmatwaniu dróg, w labiryncie prerii i wielkiego miasta również otaczają go rzeczy. Musi pilnie baczyć na ślady, symptomy, znaleziska i trofea. W przestrzeni rzeczy-znaków rozgrywa się akcja powieści podróżniczej, awanturkowej i kryminalnej, których początki wiążą się z dziełami amerykańskich romantyków Poego i Coopera. Nad przedmiotami pochylają się później detektywi i westmani z powieści Conan Doyle'a i Karola Maya czy choćby bohaterowie *W pustyni i w puszczy*.

Skamandryci kochali się w popularnej literaturze przygodowej, co najwyraźniej widać w wierszach Przysieckiego, Słonimskiego i Balińskiego, no i oczywiście fascynowali się Conradem⁶¹.

Zwyczajni skamandryci

Rzeczy nie są najważniejsze w poezji skamandrytów, a oni też nie są najważniejszymi poetami rzeczy. Staramy się zachować powściągliwość w ujęciu problemu. Do ostrożności zachęca też lektura antologii *Poezji polskiej okresu międzywojennego* (1987). Autorzy wstępu zwracają uwagę, iż obniżenie tonu, zmysłowe wyczucie realiów i odkrywanie codzienności nie jest udziałem jednego tylko ugrupowania. Jest raczej generalną tendencją liryki lat dwudziestych⁶². Jakże często pisywali wtedy o przedmiotach Anatol Stern, Tadeusz Peiper, Adam Ważyk i wielu innych. W latach trzydziestych ważne teksty

⁶¹ Por. S. Zabierowski: *Conrad skamandrytów*. W: *Skamander*. T. 2: *Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*. Red. I. Opacki. Katowice 1978.

⁶² Por. M. Głowiński, J. Sławiński: *Wstęp do: Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*. Wybór i wstęp M. Głowiński, J. Sławiński. T. 1. Wrocław 1987, s. XXI–XXIV, XXXII–XXXIX.

na ten sam temat można znaleźć w tomikach Władysława Sebyły, Stefana Flukowskiego, a *Kuchnia mojej matki* Lucjana Szenwalda jest tego najwybitniejszym przykładem. Dodajmy, że świetne czasy dla poezji przedmiotu nastały dopiero na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. A kto wie, czy najpiękniejszych kart nie zapisałi mistrzowie poetycko zagęszczonej prozy: Bruno Schulz i Debora Vogel, Witold Gombrowicz i Zygmunt Haupt.

Ale wróćmy do początków międzywojnia. Z wizją redaktorów antologii Biblioteki Narodowej rywalizuje synteza *Literatury Dwudziestolecia* (1990). Jej autor — Jerzy Kwiatkowski, zupełnie inaczej, wręcz zaskakująco inaczej, rozkłada akcenty:

Cóż zatem było w twórczości skamandrytów ewolucyjnie, ale jednak — nowatorskiego? Co zdecydowało, że — w tak znacznej mierze — współtworzyli oni przełom w rozwoju polskiej poezji?

Konkretność, sensualizm, powszedniość.

Koturnowej odświętności stylów młodopolskich przeciwstawili oni język zbliżony do potocznego, kolokwialnego; symbolicznym przedmiotom o charakterze uniwersaliów — przedmioty jednostkowe, przedmioty-rzeczy; niedookreślonej, mglistej wizji — świat intensywnie odczuwany wszystkimi zmysłami: ponadczasowemu „wszędzie” — konkretność miejsca i czasu. Nie odbierając jej tradycyjnej „poetyckości”, uwrażliwienia na sferę przeżyć egzystencjalno-metafizycznych („metafizyka dnia codziennego”) — sprowadzili jednak poezję na ziemię, między zwykłe sprawy i zwykłych ludzi. Sami też jako zwykli ludzie — ani bogowie, ani kapłani, ani psychopaci — występowali wobec czytelników. Niekiedy nawet przedstawiając się z imienia i nazwiska, podając fakty z własnego życia, utożsamiając się zatem z podmiotem lirycznym, odrzucając przywilej wzniosłej bezosobowości⁶³.

Nikt nigdy dotąd nie wyeksponował tak mocno skamandryckiego konkretyzmu. I chyba żadna inna cecha nie urosła dotychczas do rangi ich znaku rozpoznawczego. Komentatorzy wystrzegają się superlatywów. Albowiem programofobia i talentyzm tego ugrupowania wykluczał z góry istnienie nadrzędnego celu ich twórczości.

⁶³ T. Kwiatkowski: *Literatura Dwudziestolecia*. Warszawa 1990, s. 44.

A praktyka różnorodna tematycznie i gatunkowo, eklektyczna, ciągle ewoluująca również zdawała się pozbawiona wyraźnego centrum.

Tymczasem Kwiatkowski stanowczo wskazuje tę dominantę — „Konkretność, sensualizm, powszedniość”. Ale badacz nie destyluje poetyckiej „esencji”, lecz szuka jej w dialektycznym wywodzie, w czystej grze różnic. Tak jakby wyciągał średnią matematyczną albo obliczał fizyczną wypadkową sił. Istota „skamandryzmu” nie jawi się jako coś wyjątkowego i oryginalnego. Jest tym, co względne, mierne, normalne, zwyczajne. Kluczowym terminem krytycznego wywodu, powtórzonym aż czterokrotnie, jest słowo — „zwykły”. Wszystko, co ważne, okazuje się zwykłe, średnie lub umiarkowane: język jest potoczny, tematy — pospolite, sytuacje — codzienne, motywy — powszednie, bohater — szary, a wersyfikacja ciąży ku regularności. Ba, tu nawet metafizyka łączy się z „dniem codziennym”, przełom jest „ewolucyjny”, a nowatorstwo — „umiarkowane”. Jednym słowem — zwyczajność, aż do granicy paradoksu.

I podobnie są traktowane realia. Skamandryci nie mają wobec nich specjalnej strategii. Po prostu widzą — „przedmioty jednostkowe, przedmioty-rzeczy”. Rzeczy są dla nich rzeczami. Nic więcej. Tylko tyle i aż tyle. Różnice i subtelności odsłaniają się dopiero w wyobraźni poetyckiej poszczególnych twórców. Trudno tu mówić o zbiorowej wyobraźni, bo — jak przestrzega Cioran — wyobraźnia jest zawsze indywidualna⁶⁴.

Aczkolwiek pewne klasy przedmiotów cieszą się szczególną popularnością i wywołują podobne emocje. I taką właśnie faworyzowaną grupą sprzętów są meble. Skamandrycka „meblomania” czy raczej „meblofobia” wiąże się z ich witalistycznymi skłonnościami. Bergson z rozdrażnieniem myślał o nieruchomości i sztywności tych drewnianych konstrukcji⁶⁵. Z największą niechęcią odnosił się do szuflad. Raziła go ich zdolność do ograniczania, zamykania i mechanicznego porządkowania przestrzeni i powierzonych jej przedmiotów. „Szufladkowanie” stało się jedną z podstawowych metafor negatywnych tego wyznawcy *élan vital*. Kolejne źródło „meblofobii”

⁶⁴ Por. E. Cioran: *Aveux et Anathèmes*. Paris 1986.

⁶⁵ Por. G. Bachelard: *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry, i szafy*. Przeł. W. Krzemień. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1.

to twórczość Jeana Arthura Rimbauda. Ten wielbiciel wyzwolonej imaginacji i awanturnicznych podróży dostrzegał we wnętrzu mieszczańskiego pokoju więzienie ciała i duszy. Majestatycznie surowe, ciężkie, zazwyczaj dębowe sprzęty raziły go najbardziej, choć czasem ułaskawiał je jako pamiątki z dzieciństwa.

Szczytowym momentem skamandryckiego zainteresowania autorem *Statku pijanego* był rok 1921, kiedy w wydawnictwie Ignis (za-trudniającym Lechonia i Wierzyńskiego) ukazał się pierwszy polski wybór jego wierszy. Tuwim przetłumaczył tam *Kredens* i *Zasiedzia-tych*, Iwaszkiewicz — *Przykucnięcia*. Od tego momentu zaczyna się skamandrycka batalia przeciw salonowemu wyposażeniu. Nieco wcześniej ich „starszy kolega” Feliks Przysiecki mógł jeszcze napisać, iż „Zza szafy lęk się zakrada...”. Teraz lęk budziła sama szafa. Kiedy dom Emila Zegadłowicza odwiedziła Maria Jehanne Wielopolska, natychmiast dostrzegła zwyczajną żółtą szafę i „wzdrygnęła się na jej widok jak wobec niektórych płazów”⁶⁶; zmieszany właściciel mebla długo się tłumaczył: „Zawsze byłem zdania: precz z szafami! Nie wiem, po co mi ją teraz dają i jakie będzie to moje z nią pożycie? Niezawodnie mnie sterroryzuje. Boję się jej”⁶⁷.

Wyrazem podobnych obaw są Tuwimowskie *Meble*, *Humoreska*, *Puste mieszkanie*, *O moim stole* i *Sprzątanie*, u Pawlikowskiej-Jasno-rzewskiej przede wszystkim *Mieszczański kredens*, a także *Miłość do-brze ukryta*. *Poemat spirytystyczny*, *Strych na Kossakówce*, u Lieberta — *O rzeczach*.

Każdy ze skamandrytów ma swoje ulubione lub też przekle-te rekwizyty. Wittlina prześladują wojenne wspomnienia nasyc-o-ne brutalnymi realiami koszar i frontu. A równocześnie fascynuje go modernistycznie uniezwykłe wyposażenie świątyń, pałaców i sal koncertowych. Jeszcze bardziej staroświecki i wyestetyzowany jest gust Lechonia. Większość składników jego wyobraźni wywodzi się z teatralnej garderoby lub z rycin i malowideł o tematyce histo-rycznej. Tuwim natomiast nie stroni od nowoczesności i zdobyczy techniki. Ale najchętniej sięga po rzeczy z najbliższego otoczenia:

⁶⁶ M.J. Wielopolska: *Wywiady sielskie*: E. Zegadłowicz. „Wiadomości Literac-kie” 1925, nr 27, s. 1.

⁶⁷ Ibidem.

prywatnego mieszkania, biura redakcji, kawiarni, kabaretu, najdalej — z ulicy. Pawlikowska-Jasnorzewska preferuje przestrzeń obfitującą w drobiazgi i osobliwości. Zagląda do buduaru i salonu mód, nie stroni od strychu i piwnicy, a nawet śmietnika. Magazyny rupieci, szafy z ubraniami, pełne szpargałów biblioteki są też miejscem penetracji Iwaszkiewicza. Liebert obraca się w zaklętym kręgu kilku szpitalnych utensyliów (termometr, spluwaczka, brom, trumna), które stają się bolesną częścią jego egzystencjalnego doświadczenia. Baliński wybiera obiekty zgodnie z zasadami sentymentalno-romantycznej wrażliwości. Okiem turysty kolekcjonuje egzotyczne realia albo rozczuła się nad osobistymi i narodowymi pamiątkami. I z jakże Tuwimowską niechęcią odnosi się do biurowych przyborów i urzędowych akcesoriów (*Attache poselstwa, Smutek biurowy*).

Na koniec dwie autorskie kolekcje godne specjalnej uwagi. Zbiór Wierzyńskiego jest skromny, gdyż ten poeta konsekwentnie unika przejawów cywilizacji. Wyjątek czyni w *Pieśniach fanatycznych*, gdzie sceneria nowoczesnego miasta przemieniona zostaje w pejzaż infernalny. Wierzyński potrafi pisać o rzeczach, co udowadnia w noweliście (*Targ-Opera*), i rozumie konkretyistyczne tendencje w sztuce awangardowej (*Dubuffet*). Jest bodaj najwybitniejszym sensualistą spośród skamandrytów. Lecz w liryce preferuje przyrodniczy konkret, szczególnie żywioł ziemi. Wierzyński często odwraca się od przedmiotów, natomiast Mieczysław Braun umieszcza je w samym centrum uwagi. Opisuje je prawie bezpośrednio z nieco naiwną pilnością i systematycznością. Jego dwa „reistyczne” tomiki — *Rzemiosła* (1926) i *Przemysły* (1928) — wpisują się w tradycję prozy Kadena-Bandrowskiego (*Zawody*) i współbrzmia z industrialnymi tendencjami poetów Kwadrygi. Jednocześnie oddalają się od poetyki Skamandra, gdzie spotkanie z rzeczą ma dynamikę gwałtownego zdarzenia, przypadku, przygody.

Spróbujmy przyjrzeć się bliżej temu „dramatowi spotkania” w wykonaniu piątki bohaterów tej rozprawy. Wypracowali oni swoje strategie odnoszenia się do przedmiotu — walkę i grę. Wittlin i Tuwim są „wojownikami”, Pawlikowska i Iwaszkiewicz — „graczami”, zaś Lechoń łączy obie postawy.

Pierwsi z wymienionych skazani są na walkę, gdyż otaczające ich realia obdarzone są mocą. Wittlinowe militaria to narzędzia służące do zadawania bólu i śmierci, toteż poeta odkrywa w nich szatańskie piętno. Natomiast boską potęgę emanują przedmioty kultu, muzyczne instrumenty i godne podziwu artefakty. Ale nie ulegają one metaforyzacji czy symbolizacji, nadal pozostają konkretami. Lecz najbardziej konkretna jest usytuowana na granicy obu porządków łyżka zupy. Zygmunt Kubiak dostrzega w niej szlachetną „obsesję” pisarza⁶⁸.

Tużim odnosi się do rzeczy z russowską nieufnością. Już sam fakt ich obcości i nie-ludzkości budzi jego niepokój. Nie dość na tym, wszak ucieleśniają one potęgę zurbanizowanej i stęchniętej cywilizacji. Co więcej, poeta wyczuwa i przenika ich związki z kontekstem życia społecznego, a nawet politycznego. Megafon przeraża go nie tylko elektryczną siłą mierzoną w woltach i watach. Jest przecież atrybutem po Horacjańsku wzgardzonego tłumy, a nawet orężem hałaśliwej, wiecowej, faszystowskiej propagandy.

Iwaszkiewicz i Pawlikowska-Jasnorzewska nie walczą z otoczeniem, bo zajmują się sobą. Nie muszą się obawiać rzeczy, gdyż istnieją dla nich lub są im ofiarowane przez świat. Przemawiają do nich, dają im znaki, sprawiają im niespodzianki. A oni potrafią je oswajać, bawić się nimi, a nawet żonglować. Dlatego tak często wybierają elementy stroju i bibeloty. Ale są też otwarci na odmienność i dziwność przedmiotu. Albowiem nawet w najosobliwszym, najbardziej nieoczekiwanym kontakcie z konkretem odkrywają komunikat na swój temat. I dopiero tutaj pojawiają się różnice. Iwaszkiewiczowe atrybuty zawsze znaczą to samo, zawsze głoszą prawdę śmierci, przemijania i zapomnienia. Przedmiotowe relacje Pawlikowskiej są bardziej różnorodne, żywiołowe i nieprzewidywalne. Jest w nich miejsce na zdziwienie, zachwyt, upojenie, tęsknotę, wzajemną kokieteryję i uwodzenie. Ale mimo bogactwa doznań prawie wszystko mieści się w erotycznym dyskursie.

Lechoń też jest egotystą, lecz rzeczy stawiają mu pewien opór. Dlatego musi je sobie podporządkować, nadać im czytelny kształt

⁶⁸ Por. Z. Kubiak: *Polski homeryda*. [Poślowie do:] J. Wittlin: *Sól ziemi*. Warszawa 1988, s. 266.

i sens. W ten sposób czyni je bardzo wyrazistymi, za co podziwiał go Wittlin:

Bo nawet mrok miał u Lechonia koloryt i wyrazistość obrazów Rembrandta, a niekiedy jasność Vermeera. Sprawy „nie-realne” umiał ten doskonały „realista” kształtować przy pomocy inwentarza z tego świata, w czym podobny był do Mickiewicza, którym się u schyłku życia bardzo pasjonował⁶⁹.

Lechoń widzi rzeczy z „panatadeuszową” zmysłowością w „kry-stalicznej przejrzystości obrazach”. Właśnie — widzi. Albowiem jego poezja ma charakter wizyjny. W co czwartym wierszu powtarza się wezwanie — „patrz”, „popatrz”, „patrzajcie”, „spójrz” itp. Jest to wizyjność typu teatralnego, malarskiego lub pomnikowego. Jasno oświetlona, wysunięta na pierwszy plan, uwydatniana gestem rzecz zyskuje status scenicznego rekwizytu. Dramatycznie znaczy w rękę bohatera utworu albo jest ekspresywnym lub melancholijnym atrybutem podmiotu. I w ten sposób „objawia się” czytelnikowi (widzowi) tekstu (spektaklu).

Ale bez względu na sposób prezentacji wszyscy skamandryci odnoszą się do realiów w sposób zdeterminowany nieprzekraczalnym paradygmatem, który można nazwać „humanistycznym”. Zawsze jest to relacja podmiot — przedmiot, człowiek — rzecz. Oba plany są radykalnie rozdzielone i zhierarchizowane. Podmiot (człowiek) jest aktywną stroną poznania, góruje istotowo nad przedmiotem (rzeczą) i posiada nad nim naturalną przewagę i władzę. Strategia walki, gry czy prezentacji to tylko forma dominacji. Jest to niewątpliwie przejaw tradycjonalizmu.

Skamandryckie przedmioty wyzwoliły się już z wielowiekowej służby idei, ale nadal są niewolnikami podmiotu. Próbują jednak uwolnić się i od tej zależności. Niepokoją poetów syrenim śpiewem, a oni słyszą go we śnie „wieści z wymiarów innych”. Przeczują bowiem bliski bunt „piątego żywiołu” — żywiołu rzeczy:

⁶⁹ J. Wittlin: *Śmierć i śmiech*. W: Idem: *Orfeusz w piekle XX wieku*. Paryż 1963, s. 593.

Rzeczy skończone, istnienia gotowe —
Pokoju mego fauno i floro:
Rośliny z metalu, zwierzęta dębowe,
Stojące, wiszące domowe potwory —

Obracacie się ku mnie nocą,
[...]
Obracacie się w moją stronę.

Obudzony, z łoża schodzę ku wam,
W snopie srebrnym zwiastun miesięczny —
Twory płaszczyzn, ludzkie rzeczy — o, żywioły,
Idę ku wam zamyślony, niedorzeczny!⁷⁰

⁷⁰ J. Liebert: *O rzeczach*. W: Idem: *Poezje*. Warszawa 1983, s. 118.

Rozdział II

Łyżka zupy Józefa Wittlina

Portret z łyżką

Bibliografia prac poświęconych twórczości Józefa Wittlina liczy dziś kilkadziesiąt pozycji. Ton większości artykułów oscyluje pomiędzy powściągliwością naukowych opracowań a życzliwością wspomnień. Na tym tle wyróżniają się głosy nacechowane gwałtownym krytycyzmem i równie silną afirmacją. Autorami tych sądów są ludzie niezwykli — Stefan Kołaczkowski, Henryk Elzenberg, Julian Przyboś i Witold Gombrowicz¹. Nazwiska czterech wybitnych pisarzy i myślicieli wyznaczają w recepcji Wittlina strefę aksjologicznego skandalu.

Gdyby należało wskazać opinię najbardziej zdumiewającą, wpływową i inspirującą, szukałbym jej gdzie indziej. Wyszła spod pióra Czesława Miłosza. Nie chodzi tu jednak o jego eseistykę czy dorobek historycznoliteracki, lecz o drobny fragment (ledwie dwa wersy) wyjęte z *Traktatu poetyckiego*. Wspomniany utwór jest bowiem osobliwym źródłem wiedzy o literaturze. Ma w sobie coś z polonistycznej rozprawy, pamiętnika, kroniki życia literackiego, antologii cytatów i kabaretowego skeczu. Główne postaci są tu przedstawione niczym eksponaty w gabinecie figur woskowych. Uchwycone w charakterystycznych dla siebie sytuacjach, pozach, gestach i strojach. Tuwim na balu UB, Czechowicz wśród słomianych dachów, Baliński na tle

¹ Por. S. Kołaczkowski: J. Wittlin: „Hymny”. „Przegląd Warszawski” 1922, nr 6; H. Elzenberg: J. Wittlin: „Hymny”. „Książka” 1925, nr 5; J. Przyboś: *Chamuły poezji*. „Zwrotnica” 1926, nr 7; W. Gombrowicz: *Dziennik* (1961–1966). Kraków 1986, s. 61–65.

karawany, Szenwald w mundurze Armii Czerwonej, Sebyła z przestrzeloną głową — stygmatem zbrodni katyńskiej. I w takiej samej manierze, trochę pomnikowej, trochę karykaturalnej przedstawiony jest autor *Soli ziemi*:

Tam Wittlin ciągle wkłada łyżkę zupy
W zarosłe usta człowieczego głodu²

Jakże konkretny i enigmatyczny jest ten portret! Niewiele słów, informacji, obrazów i tylko jeden wyrazisty szczegół — łyżka zupy. I ten właśnie detal w ostentacyjny sposób wysuwa się na plan pierwszy. Co oznacza? Czy jest alegorią? Symbolem? A może atrybutem poety? Miłosz nie wyjaśnia powodów, dla których upozował swego bohatera w roli litościwego kucharza czy pielęgniarza. Nawet znajomość biografii pisarza nie rozstrzyga tej kwestii. Bo cóż może mieć wspólnego łyżka zupy z Wittlinowym żydostwem, katolicyzmem, pacyfizmem, emigracją, ekspresjonizmem czy pasją homerycką?

Wyjaśnienia tego dziwaczного wizerunku należy szukać w poezji Wittlina. W jego debiutanckich *Hymnach* (1920) znajdziemy bowiem tekst o znamienym tytule — *Hymn o łyżce zupy*. Oto obiekt Miłoszowej aluzji³. Autor *Traktatu poetyckiego* poddaje ten wiersz lapidarnemu streszczeniu, mocno eksponując tytułowy rekwizyt. Z obfitego dorobku pisarza wyciąga tylko jeden utwór, z którego wyjmuje jeden tylko motyw. Takie wyróżnienie jest niewątpliwie aktem nobilitacji. Ale podobnego wyboru (wpływ autorytetu Miłosza?) dokonali redaktorzy najpoważniejszych antologii liryki polskiej XX wieku. Jako pierwszy, jeszcze przed wojną, uczynił to Ludwik Fryde (1938), potem

² C. Miłosz: *Traktat poetycki*. W: Idem: *Poezje*. Warszawa 1982, s. 218.

³ Aluzyjność cytowanego wyżej wiersza z *Traktatu poetyckiego* ma podwójny adres. Pierwszy wers odsyła do interesującego nas tytułu *Hymnu* Wittlina, natomiast druga linijka — „W zarosłe usta człowieczego głodu” — przywołuje frazę „wielookie zarosłe twarze głodów człowieczych” — z wiersza J. Czechowicza *pod dworcem głównym w warszawie* (zob. *Poezje*. Oprac. B. Zadura. Lublin 1982, s. 160). Wcześniej Miłosz parafrazował ten sam fragment we wspomnieniowym esej: „w jednym ze swoich ostatnich wierszy opisywał dworzec o czwartej rano, zarosłe głody człowiecze” (C. Miłosz: *Józef Czechowicz*. „Kultura” 1954, nr 7/8). Odczytanie tej aluzji zawdzięcam Profesorowi Tadeuszowi Kłakowi.

Ryszard Matuszewski i Seweryn Pollak (1962), Karl Dedecius (1964), współpracujący z Miłoszem Konstanty Jeleński (1965), Stanisław Grochowiak i Janusz Maciejewski (1973), Michał Głowiński i Janusz Sławiński (1987)⁴. Widać wyraźnie, że *Hymn o łyżce zupy* stanowi „żelazną” pozycję rozmaitych wypisów (także tłumaczonych na języki: niemiecki i francuski). Inne wiersze tego samego autora nie zdobyły trwałego miejsca w prestiżowych zestawieniach. Co więcej, autorytet Wittlina jako poety nie dorównuje sławie jego koronnego liryku.

A jak oceniają ten utwór historycy literatury? Obowiązującą w tym gronie hierarchię wartości najdobitniej wyraził Ryszard Przybylski: „Wittlin pozostawił po sobie parę wierszy godnych zapamiętania, wśród których wymienić należy przede wszystkim *Hymn o łyżce zupy*”⁵. Preferencje badaczy — co rozumiały — są bardziej demokratyczne od upodobań poetów i autorów antologii. Stąd mowa o „paru wierszach godnych zapamiętania”. Sądząc z liczby podręcznikowych nawiązań i cytatów, należy tu wymienić — *Przedśpiew*, *Grzebanie wroga*, *Do przeciwnika*, *Trwogę przed śmiercią*. Ostatni z nich, a także *Lament barana ofiarnego* doczekały się nawet poświęconych im w całości szkiców interpretacyjnych⁶. Ale tylko *Hymn o łyżce zupy* zyskał, w opinii uczonych (Jana Prokopa, Ireny Maciejewskiej), miano „słynnego”⁷. Maciejewska podnosi wiersz do rangi „arcydzieła liryki

⁴ Por. *Antologia współczesnej poezji polskiej 1918–1938*. Oprac. L. Fryde, A. Andrzejewski. Warszawa 1939; *Poezja polska 1914–1939. Antologia*. Wybór i oprac. R. Matuszewski, S. Pollak. Warszawa 1962; K. Dedecius: *Polnische Poesie*. München 1964 (wznowione w edycji dwujęzycznej Idem: *Sto wierszy polskich*. Kraków 1982); C. Jeleński: *Anthologie de la poésie polonaise*. Paris 1965 (2 wyd. — Lausanne 1981); *Poezja polska. Antologia w układzie S. Grochowiaka i J. Maciejewskiego*. Warszawa 1973; *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*. Wybór i wstęp M. Głowiński, J. Sławiński. Wrocław 1987.

⁵ R. Przybylski: *Poezja — Ekspresjonizm poznajski*. W: *Literatura polska 1918–1975*. T. 1: *Literatura polska 1918–1932*. Red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski. Warszawa 1975, s. 270.

⁶ R. Cudak: „Otom przed Tobą Abraham”. *Lektura wiersza Józefa Wittlina „Trwoga przed śmiercią”*. W: *Studia o twórczości Józefa Wittlina*. Red. I. Opacki. Katowice 1990; K. Kłosiński: *Cztery interpretacje ofiary Abrahama. Wokół wiersza Józefa Wittlina „Lament barana ofiarnego”*. W: *Studia o twórczości Józefa Wittlina...*

⁷ J. Prokop: *Józef Wittlin*. W: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Seria 6, T. 2: *Literatura polska w okresie międzywojennym*. Red. J. Kądziera, J. Kwiatkowski,

wojennej”, a Kazimierz Nowosielski sekunduje jej sądem — „Tak przejmującego świadectwa fizyczności wojennego poniżenia [...] nie знаła dotąd poezja polska”⁸. Najbardziej przejmującym świadectwem recepcji Wittlina jest jednak sprawozdanie ze wspomnieniowego spotkania, które odbyło się w Nowym Jorku w roku 1976, wkrótce po śmierci pisarza. Ten „wieczór pożegnalny — relacjonuje Michał Sprusiński — zamknęło wysłuchanie nagranych przez Wittlina na taśmę magnetofonową *Hymnu o łyżce zupy*”⁹.

Można by więc powiedzieć, że ostatnie słowo poety, słowo zza grobu, było słowem o łyżce. Ci, którzy Wittlina najlepiej znali i najbardziej kochali, raz jeszcze, w wyobraźni, zobaczyli go z łyżką w dłoni.

Łyżka w hymnie

Hymn o łyżce zupy — to bardzo efektowny tytuł. Mocny siłą wewnętrznego kontrastu. Zestawienie „hymnu” i „łyżki zupy” przywołuje dwa rozbieżne porządki: sztukę poetycką i prozę życia. Siła tego zderzenia zwielokrotniona jest bogactwem aktualizowanych antynomii: abstrakcji i konkrety, uduchowienia i zmysłowości, *sacrum* i *profanum*, wzniosłości i przyziemności, wyrafinowania i dosadności itp. Równie oryginalnego sformułowania próżno szukać w spisach treści poetyckich książek Wittlina. Nagłówki innych wierszy brzmią znacznie bardziej harmonijnie. Ale i w tym wyjątkowym wypadku, mimo frazeologicznego dysonansu, pisarz wierny jest swej metodzie tytułowania utworów. Ten sposób, czy wręcz maniera, polega na eksponowaniu nazw gatunkowych. Najczęściej będą to formy tradycyjne, o rodowodzie sięgającym starożytności, nierzadko zakorzenione w piśmiennictwie chrześcijańskim (*Psalm*, *Tren XX*, *Epigramy*, *Oda na cześć mowy i poezji polskiej*, *Oda na spadek funta*, *Rapsod*

I. Wyczańska. Kraków 1979, s. 127; I. Maciejewska: *Doświadczenia wielkiej wojny — Józef Wittlin*. W: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*. Red. I. Maciejewska. T. 2. Warszawa 1982, s. 499.

⁸ K. Nowosielski: *Hiobowe wołanie Józefa Wittlina*. „Znak” 1984, z. 5—6, s. 637.

⁹ M. Sprusiński: *Samotny poeta wojny i pokoju*. „Twórczość” 1978, nr 12.

żałobny ku czci Stefana Żeromskiego, *Elegia do Homera*, *Elegia na oczy*, *Epitafium Arystydesa Brianda*, *Lament barana ofiarnego*, *Pieśń wigilijna*, *Litania*). Także określenia gatunków paraliterackich (*Gazeta*, *Dedykacja tłumacza*, *Osobiste*, *Ściśle osobiste*, *Postscriptum do mojego życia*) i formy quasi-gatunkowe (*Esencje*, *Pochwała miecza*, *Podzwonne dla skazańca*, *Skrucha w Asyżu*, *Tęsknota za przyjacielem*). Do ostatniej grupy można też zaliczyć formuły kojarzące się z apokalipsą (*Trwoga przed śmiercią*, *Przed końcem świata*, *Na Sądny Dzień żydowski roku 1942*). Często też wykorzystywana jest terminologia muzyczna (*Scherzo*, *Kantata dziecinna*, *Przedśpiew*, *Moja pieśń myśliwska*, *Z „Pieśni do muzyki przeszłości”*, *Na swojską nutę*, *Kołysanka dla mojej córeczki*).

W tej swoistej antologii nazw gatunków łatwo zauważyć predylekcję do form uroczystych, obrzędowych, melicznych, a więc szczególnie bliskich estetyce hymnu. Nic w tym dziwnego, bo w Wittlinowej wrażliwości genologicznej, jej jawności czy wręcz ostentacji, ten właśnie gatunek zajmuje uprzywilejowaną pozycję. Największą rolę odegrał oczywiście tytuł debiutanckich *Hymnów*. Tomik był dwukrotnie wznawiany (1927, 1929). Spotkał się z żywą reakcją krytyki i czytelników, na stałe związał się z nazwiskiem pisarza. Książka składa się z dwóch części, druga z nich, rodzaj suplementu, nosi znamieny podtytuł: *Nie-hymny*. W głównym korpusie tekstów hymniczność przypomniana jest w nagłówkach 8 spośród 21 tekstów. Obok *Hymnu o łyżce zupy* znajdziemy tu: *Hymn nienawiści*, *Hymn o rękach*, *Hymn niepokoju, obłędu i nudy*, *Hymn ognia*, *Balladę-hymn*, *Hymn pogody ducha*. Określenie „hymn” pojawi się raz jeszcze w przypisie do najmniej hymnicznego wiersza z tego zbioru pt. *Matka żegna jedyńka*. Nie koniec na tym: tytuł poetyckiej książki Wittlina jest aluzyjnym przywołaniem, a właściwie ponowieniem tytułu pierwowzoru — *Hymnów* Jana Kasprowicza. Rzadko się zdarza, aby wybitny tekst, tak wyraźnie i konsekwentnie, nieomal drobiazgowo, uwikłany był w dialog z dziełem poprzednika¹⁰. A Wittlinowska koncepcja hymnu jawnie ufundowana jest na formule wypracowanej przez mistrza. Co więcej, poprzez dzieło Kasprowicza aktualizuje więź z gatunko-

¹⁰ Międzywojenna publiczność i krytyka literacka (m.in. Kołaczkowski i Przyboś) silnie odczuwały związek *Hymnów* Wittlina i Kasprowicza.

wą archaika (średniowieczne hymny *Dies irae* i *Salve Regina*), a także z tradycją polskiej pieśni kościelnej (*Święty Boże, święty mocny*).

W *Hymnach* Wittlina związek z koronnym gatunkiem nie wyczerpuje się na tytułowych deklaracjach i metapoetyckich sygnałach. Wybór genologiczny czytelny jest na wszystkich poziomach tekstu. Poczynając od recytacyjnego toku wierszy, zretoryzowanej składni i intonacji, poprzez leksykę zabarwioną archaizmami i odwołaniami do *Biblii*, kończąc na rozległej perspektywie historycznej i rozmachu kreowanej przestrzeni. Dodajmy jeszcze wzmożoną emocjonalność, patos, silne kontrasty. Nie oznacza to, rzecz jasna, pełnej zgodności z grecko-rzymskim kanonem. Szacowny gatunek, ale w zmodernizowanej postaci; hymn, lecz w typowo ekspresjonistycznym wydaniu. Jego dewizą może być hasło: „tupet — zajadłość — ochrypla krzykliwość — niesamowity ferwor — pasja”¹¹. Ta zwięzła charakterystyka, mimo szyderczych intencji, doskonale ujawnia, czym stał się hymn w świecie огоłoconym z *sacrum*, w obliczu wielkiego kryzysu wartości. Obrzydliwość wypiera piękno, pobożność ustępuje miejsca bluźnierstwom, ale mimo gwałtowności przemian utrzymuje się wzniosły ton i najwyższy diapazon uczuć. Gatunkowa ciągłość jest utrzymana. Autor *Hymnów* rzeczywiście wierny jest tytułowej deklaracji.

Kiedy z tą świadomością czytamy nagłówek — *Hymn o łyżce zupy* — to słowo „hymn”, zwielokrotnione echem innych tytułów, idealnie zharmonizowane z tonacją całego zbioru, brzmieć musi szczególnie donośnie. Zupełnie inaczej dźwięczą kolejne wyrazy tego nagłówka. W kontekście wszechobecnej i wszechogarniającej hymniczności „łyżka zupy” zdaje się być ciałem doskonale obcym. W jaki więc sposób wiążą się oba człony, jak stykają się wrogie bieguny?

Nieuchronnie nasuwa się pytanie o funkcję przyimka „o”, który rozdziela obie części tytułu. Wszak ta drobina określa ich wzajemne relacje. Czy wprowadza porządek między skontrastowane pojęcia? „Hymn o łyżce zupy” jest zupełnie poprawnym wyrażeniem przyimkowym. Nie razi językoznawcy, lecz w uchu histo-

¹¹ S. Kołaczkowski: J. Wittlin: „Hymny”...

ryka literatury brzmi nieco podejrzenie. Albowiem frazeologia hymniczna jest mocno skonwencjonalizowana, a nawet skostniała i dlatego można łatwo dostrzec wszelkie odstępstwa od norm i zwyczajów. A konstrukcja zastosowana przez Wittlina odbiega od tradycji. Przypomnijmy dla porównania najśłynniejsze tytuły: Krasickiego — *Hymn do miłości Ojczyzny*, Naruszewicza — *Hymn do słońca*, Woronicza — *Hymn do Boga*, Trembeckiego — *Hymn do Apollina*, Koźmiana — *Hymn z okazji koronacji Najjaśniejszego Napoleona*, Felińskiego — *Hymn na rocznicę ogłoszenia Królestwa Polskiego*, Mickiewicza — *Hymn na Zwiastowanie NP Maryi* czy wreszcie — *Hymn Polski*, jak określa się *Mazurek Dąbrowskiego*. Dodajmy jeszcze żartobliwy *Hymn Alchemików* i *Hymn librecisty* Juliana Tuwima. Klasycy gatunku pisują więc hymny do kogoś, na coś lub z jakiejś okazji albo obywatelujące się bez przyimka. Nie układają natomiast wierszy „o czymś”. Słynny *Hymn o zachodzie słońca na morzu* tylko z pozoru narusza tę zasadę. Bo nie jest to przecież opowieść o zachodzie słońca, lecz tekst napisany właśnie o tej porze, przy okazji zachodu. Co więcej, autorem tego nagłówek nie jest sam Słowacki, lecz wydawca jego pism.

Dlaczego słówko „o” miałyby być rugowane z hymnicznej tytułatury? Odpowiedź na to pytanie przybliży teoria aktów mowy, a szczególnie jej aspekt illokucyjny. Użycie rzeczownika w miejscowniku („Hymn o ...”) jest znaczące. Zawiera supozycję, że ten utwór będzie „o kimś” lub „o czymś” traktował, powiadamiał, opowiadał itp. Sugeruje informacyjno-sprawozdawczy, a może nawet anegdotyczny stosunek do tematu. A taka strategia narracyjna jest typowa dla epiki. Szerzej: wyraża epicką postawę wobec świata. Dlatego w rozmaitych tytułach obok nazwy gatunkowej (niekoniecznie epickiej) pojawia się ów charakterystyczny przyimek. Oto garść przykładów zaczerpniętych z literatury staropolskiej: *Historia o Meluzynie*, *Powieść o papieżu Urbanie*, *Kazania o siedmiu sakramentach*, *Dyskurs o pomnożeniu miast w Polsce*, *Traktat o Niepokalanym Poczęciu*, *Pieśń o Frydruszu*, *Duma o Żółkiewskim* itp.

Kaznodziejskie pouczenie, rzeczowość traktatu, rzewność dumy? Nic bardziej obcego autorowi hymnu! Wszak jego intencją jest wyrażanie podziwu, uwielbienia, oddanie czci. Widać wyraźnie, że hymn

i epika odmiennie projektują relację podmiot — przedmiot. Ten, kto opowiada, zdobywa władzę nad opisywanym przedmiotem. Często spogląda na niego z góry. W hymnie jest na opak. Hymnista korzy się przed tym, co opiewa. Czasem nawet pochyla głowę, klęka, pada na twarz. I te dwa sprzeczne gesty — hymniczne uniżenie i epickie górowanie — kłócą się ze sobą w tytule *Hymnu o łyżce zupy*. I bodaj większy z tym kłopot niż pogodzenie wysokiego tonu z trywialnością tematu. Bo nawet klasycy potrafili zharmonizować tę opozycję. Książnin układał *Ode do wąsów*, Staff wzniósłym stylem ogłosił pochwałę wołu i gnoju¹². Co więcej, w drugiej połowie XX wieku „pojawiały się tendencje do prezentowania w patetycznych i podniosłych hymnach codziennych spraw i doznań ludzkich, tworów techniki i przejawów miejskiej cywilizacji”¹³. Wielu poetów mogłoby się podpisać pod prowokacyjnym tytułem *Hymnu do łyżki zupy*. Ale Wittlin rezygnuje z tej ekspresjonistycznej manieri. Jego hymn po prostu opowiada „o”, właśnie, „o” łyżce zupy. I ta zwyczajna łyżka, wolna od poetyckiego uwznioślenia zanurza się w hymnicznym żywiole. I czyni tam zamieszanie.

„Widmo rąk”

Hymn o łyżce zupy nie jest jednym Wittlinowskim „Hymnem o ...”. W jego dorobku jest jeszcze *Hymn o rękach*. Ale redakcja tego tytułu ma swoją historię. W pierwodruku *Hymnów* wiersz opatrzonej został lakonicznym nagłówkiem — *O rękach*. Podobnie w wydaniu trzecim, natomiast w drugiej edycji poeta zrezygnował z publikacji tekstu. Tytuł *Hymn o rękach* pojawi się dopiero trzydzieści lat później w opublikowanych już po śmierci autora (aczkolwiek przez niego zredagowanych) *Poezjach*¹⁴.

¹² Por. wiersze Staffa *Gnój i Wół* z tomu *Ścieżki polne* (1919).

¹³ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1988, s. 188.

¹⁴ J. Wittlin: *Poezje*. Warszawa 1978. Za tą edycją cytować będziemy wiersze Wittlina, podając tytuł i stronę. Utwory pominięte w tym wydaniu za pierwodrukiem: J. Wittlin: *Hymny*. Poznań 1920. W odniesieniu do tej edycji posługuję

Zestawienie „hymnu” i „rąk” nie jest tak drastyczne jak skojarzenie z „łyżką”. Czy w ogóle jest tu jakiś kontrast lub napięcie? A może raczej zgoda, dopełnienie, przyległość? Wszak rola rąk często wpisywana była w ceremoniał uroczystego wykonania hymnu. W obrzędy starogreckie, żydowskie, chrześcijańskie, w nowożytne regulaminy wojskowe i etykietę dyplomatyczną. Przypomnijmy język ciała trójjednej Chorei, wyciągnięte ręce starotestamentowych patriarchów, chasydów, księży odprawiających liturgię, ręce wyciągnięte w rzymskim pozdrowieniu, salutujące, wypreżone wzdłuż ciała w postawie na baczność.

Powaga, patos, a zwłaszcza dramatyzm gestykulacji szczególnie ważne są w estetyce szeroko pojętego ekspresjonizmu. Już protoplaści tego ruchu — Grünewald, El Greco, Goya — eksponowali na swych obrazach „krzyczące” ręce ukrzyżowanych i rozstrzelanych. Nowocześni ekspresjoniści — Ensor, Nolde, Munch, Beckmann, Siqueiros, Orozco — z pasją malują gesty przerażenia, złorzeczenia, rozpacz, agonii i pożądania. Pod tym względem nie ustępują im mistrzowie zbrutalizowanej grafiki i propagandowego plakatu — Kokoschka, Grosz, Pechstein, Felixmüller. Na filmowym ekranie straszą „szpony” Nosferatu i doktora Caligari.

Hymn o rękach wyrasta z tego samego historycznego klimatu. I tu pojawiają się ręce, które „wrzeszczą lub wyją jak psy”. Podobnie jak na ekspresjonistycznych płótnach i rycinach gest obdarzony jest szczególną mocą. Wyraża więcej niż słowa:

Mów ciszej.
W tej chwili, kiedy moja dusza
Drzemie z oczyma na wpół zmrużonemi,
Milion rąk się porusza
Na całej ziemi.
[...]
O ręce: dwa żywe przekleństwa!
I te, co biją, i te, co mordują,
I te, co wszystko czują,

się skrótem H. (Poeta przy kolejnych wznowieniach przeredagował wiele utworów, ale tekst *Hymnu o łyżce zupy* pozostał niezmieniony we wszystkich trzech wersjach *Hymnów* i w *Poezjach*).

Wittlin pamięta także o rękach uczestniczących w dawnych misteriach i ceremoniach, o emanujących świętością rękach poetów i kapłanów:

I te, którymi natchnieni poeci
I święci mistrze wszelkiego tworzenia
W chwilach natchnienia lepią swoje światy,
O ręce,
Waszą niech będzie ta pieśń uwielbienia.

Hymn o rękach, s. 50

Ta litanijna prezentacja mieści się w poetyce hymnu, zarówno w archaicznej, jak i modernistycznej postaci. Ale w tym samym utworze spotykamy też mniej podniosłe ujęcia tematu, bardziej zwyczajne ręce dzieci, panien, matek, skąpców, nurków. W innych wierszach mówi się jeszcze o palcach, dłoniach, pięściach i łokciach należących do rycerzy, żołnierzy, monarchów, morderców, chłopów, rzemieślników, artystów, uczonych, świętych, aniołów, bogów, a nawet roślin. Poeta nie zapomina, iż akt pisania też wymaga użycia rąk:

Jakże mnie ręce bolą,
Gdy te słowa piszę.

Hymn o rękach, s. 51

Lista użyć tego słowa jest długa, bo o rękach wspomina się w 18 spośród 21 tekstów tworzących *Hymny*. Wymowny to dowód ważności motywu. Nie wnikając w bogactwo symbolicznych kontekstów, pragnę się zatrzymać na jego bardziej dosłownym, zmysłowym i zarazem praktycznym aspekcie. Trudno nie docenić roli chwytania, ściskania, łapania, obmacywania itp. w Wittlinowym sposobie poznawania świata. Tym bardziej, że ten „kompleks manualny” współtworzy wyobraźnię poety, który łyżkę obrał za temat jednego z wierszy. Przecież świat przedmiotów stworzony jest dla ludzkich dłoni. Lecz zdarzają się kłopotliwe rzeczy, które wymykają się z uścisku:

Generał na koniu wznosi jasną szpadę,
A ty się gapisz na zburzony sobór

I szpetnie mylisz przepisowy chwyt,
I psujesz całą paradę!

Żołnierz znany, s. 103

Nieporadne ręce młodych żołnierzy jeszcze niedawno trzymały
zabawki:

I precz z tą ręką, która niegdyś piasek
w miejskim ogrodzie sypała łopatką
do blaszanego wiaderka.

Hymn niepokoju, obłędu i nudy, s. 62

Jak trzyma się karabin i łopatę? Jak zrywa różę? Jak dotyka się
krwawiącej rany, martwego ciała i żywego człowieka?

A skoro mu rękę ściskamy,
myślimy sobie, że to kawał drewna,
co nic nie czuje. A przecież niekiedy
on to pamięta przez całe swe życie

Tęsknota za przyjacielem, s. 46—47

Wittlin uprawia swoistą „fenomenologię dotyku”, a zarazem fascynuje się technicznymi możliwościami ludzkich kończyn, ich zdumiewającą sprawnością:

O ręce, ręce, szcudroblive ręce!

O ręce, ręce, pracowite ręce!

[...]

O ręce — kije, o ręce — łopaty,

[...]

Grabie, którymi skąpiec góry złota

Zgarnia, magiczne różdżki, spod których tęsknota

Tryska, gdy w śpiące uderzają struny,

Ręce — pioruny!

[...]

Wszystko na ziemi, co przemijający

Ma kształt — stworzone jest ręką człowieczą,

Hymn o rękach, s. 50—51

Ręce są jak narzędzia, a narzędzia są ich wytworem, z czego dumny jest Wittlinowy bohater:

i do rąk różne chwytalem narzędzia
i wielokrotnie wykonywał dzieła —

Hymn nad hymnami, H, s. 63

Bo w jego dłoniach złożona jest przyszłość świata:

— w rękę, co zdziałała sama dobre sprzęty
— w rękę, co zniszczy śmiertelne narzędzia

Zapowiedź dnia jutrzejszego, H, s. 71

Wiele zależy od ludzkich rąk, ale przecież los człowieka spoczywa w rękach Boga — „Ja jestem tylko monetą w Twojej dłoni” (*Hymn nad hymnami*). Ręce ubóstwione i uniezwykłe, „Ręce — legendy” i „Ręce — pioruny” (*Hymn o rękach*), „Ręce wyciągnięte w zachwycie” (*Przedśpiew*) niewiele mają już wspólnego ze zwyczajnością dłoni trzymającej łyżkę zupy. W chwili przerażenia poeta chce „przemówić rękami” (*Hymn niepokoju, obłędu i nudy*) i lęka się mowy widmowych rąk, które oderwały się od rzeczy:

W ślad za mną zawsze idzie widmo rąk —
Mów ciszej!

W ślad za mną zawsze sunie widmo — lęk.

Hymn o rękach, s. 52

Narzędzia i instrumenty

Zdaniem Edwarda Balcerzana:

„Pogadankami” filozoficznymi były w „Zdroju” niektóre *Hymny* Józefa Wittlina. Uprzytomniały one wciąż tę samą prawdę o podległości materii Duchowi [...]. Wiersze organizowane retorycznie, ilustrujące tezy ogólne, skłonne do kategoryzacji świata, pragnące nauczać i przekonywać¹⁵.

¹⁵ E. Balcerzan: *Ekspresjonizm jako poetyka*. W: I d e m: *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*. Kraków 1982, s. 278—279.

Zgoda. *Hymny* są dojmująco abstrakcyjne, filozoficzne, ogólnikowe i zretoryzowane. To może zupełnie zdeorientować, przytłoczyć lub zirytować czytelnika. Ale dominacja spirytualistycznego patosu nie wyklucza obecności materialnych szczegółów. W mroku apokaliptycznych wizji i sennych koszmarów, w scenerii starych legend i eposów, na tle orientalnych ogrodów i haremów, w pejzażu gotyckiej architektury pojawiają się również konkretne przedmioty. I są nieoczekiwane liczne. Tak liczne, iż wymagają inwentaryzacyjnego uporządkowania:

1. Broń i militaria

- tradycyjny oręż — miecz, szabla, szpada, mizerykordia, kindżał, dziryt, kopia, topór, paiza, pochwa, tarcza, hełm, zbroja, szyszak, rękawica rycerska, przyłbica.
- nowoczesne uzbrojenie — karabin (gwer, fuzja, strzelba), pistolet, bagnet, kolba, patronasz, proch, kule ołowiane, gaz, druty kolczaste, działo, moździerz, bateria.

2. Narzędzia, przybory i urządzenia: łopata, motyka, siekiera, pług, grabie, sierp, nóż, kozik, scyzoryk, pręt, kij, miotła, bat, nahajka, kołek, gwóźdź, ćwiek, pętlica, łańcuch dla psa, klatka, kołowrotek, kłódka, zasuwa, ogniotrwała kasa, zegar (sprężyna, wahadło, wskazówki).

3. Instrumenty muzyczne: harfa, lira, wiolonczela, skrzypce, bas, bassetla, bałałajka, fortepian, flet, fujarka, organy, harmonijka, katarynka, trąbka, puzon, obój, róg, surma, saminsen, kocioł, dzwony.

4. Przedmioty kultowe: krzyż, hostia, kadzidło, lampa, święty znicz, obrazy święte, ikona, palma męczennika, anielskie pióro, różdżka magiczna, księga tajemna, karty Ewangelii, diadem, korona, go-dło, tron, ofiarny stół.

5. Ubrania

- umundurowanie — mundur i buty, czapka, sakwa.
- strój historyczny — żabot, peruka, szkarłatne odzienie, płaszcz, szal, chusta.

6. Pokarmy: chleb, bułka, masło, mleko, miód, manna, wino, ocet.

7. Atrybuty dzieciństwa: kołyska, abecadło, siatka na motyle, zabawki (wiaderko, łopatka, drewniany konik, strugany pałasz).

8. Inne: pieniądz, grosz, trzos złota, rondel, grzebień, fajka, łyżeczka i łyżka.

To zestawienie pokazuje bogactwo Wittlinowej „rekwizytorni”, ale jego systematyczność rozmija się ze strukturą wyobraźni. Albowiem przedmiotowy świat *Hymnów*, wbrew wrażeniu różnorodności i rozproszenia, komponuje się w harmonijną całość. Kiedy uwzględni się poetyckie konteksty i korespondencje między rzeczami, wtedy przyjdzie zrezygnować z pedantycznego podziału.

Zbyteczne okazuje się rozróżnienie pierwszych dwóch klas narzędzi służących do walki i pracy. Nie tylko dlatego, że kij, bat, siekiera i nóż równie dobrze służą obu celom. Pacyfistyczna wrażliwość — czy raczej: nadwrażliwość — poety pozwala mu dostrzec we wszelkich narzędziach, nawet w zwykłych sprzętach domowego gospodarstwa, instrumenty do zadawania przemocy, gwałtu, tortury. Ostrze pługa, łopaty, sierpa i gwoźdźcia kaleczy tkanę ziemi, traw, zbóż i drzew. Łańcuch, pętlica, klatka, kłódka krępują ciało i utrudniają ruchy podobnie jak kolczasty drut frontowych zasieków. Nawet konstrukcja zegara może przerazić zgrzytliwą potwornością żelaznego mechanizmu. A zabawki? Drewniany pałasz i konik, prawie wszystko ma militarny charakter:

Tu — pistolety: te ojcowskie klucze,
 Hełmy — z gazety! Z tektury puklerze...
 — Baczność! — Do boju wzywają moździerz,
 w których kucharka sprzymierzona tłucze
 cynamon!

Kantata dziecinna, H, s. 84

Albo też służą mniej (siatka na motyle) lub bardziej okrutnym rozrywkom:

— Potem jeden chłopak urżnie — małej sucze łeb:
 kozikiem od scyzoryka —

Hymn nienawiści, H, s. 11

Do świata walki i wojny należą też ubiory i kulinaria skażone kozarowym odorem. A więc części munduru i inne wojskowe „sorty” (sakwa, namiot itp.), a także frontowy prowiant (splesniały chleb) i dania kuchni polowej.

Niepotrzebny jest też rozdział między instrumentami muzycznymi i przedmiotami kultu. Albowiem muzyka zawsze ma dla Wittlina wymiar nadprzyrodzony. Umierająca matka wierzy, iż w zaświatach usłyszy głos koncertującego dziecka (*Matka żegna jedynaka*). Po instrumenty sięgają aniołowie, natchnieni wykonawcy psalmów, patronka muzyków — Święta Cecylia, „boski pocieszyciel” — Mozart, a nawet sam Bóg. Aura cudowności emanuje nie tylko z harfy i liry, ale opromienia też instrumentarium kapeli ludowej i fujarkę wiejskiego pastuszka:

Niechaj mi wtedy zagrają
Grajkowie niebios: anioły —
I skrzypki, i flety, i bas.
[...]
A na wierzbowej fujarce
Zagra nam pastuch nasz: Bóg.
Grzebanie wroga, s. 34—36

Autor *Orfeusza w piekle* jest subtelnym znawcą sztuki lutniczej, zna tajemnicę

substancji, z której te instrumenty zrobiono, tajemnicę jelit jagnięcych, z których wyrabia się struny, tajemnicę włosów, napinanego na smyczki, tajemnicę przewodów, kanałów, skrętów i zakrętów, otworów wydrążonych w drzewie i blasze, którymi przeciska się ludzki oddech¹⁶.

i otwiera się również na tajemnicę obecności Boga:

A pochwalony bądź przez wszystkie instrumenty,
ręką ludzką zdziałane!
[...]
bowiem Ty w instrumenty muzyczne włożyłeś własną duszę!
Psalm, s. 82

¹⁶ J. Wittlin: *Orfeusz w piekle XX wieku*. W: *Idem: Orfeusz w piekle XX wieku*. Paryż 1963, s. 381.

Do sakralnego porządku włączają się też pozostałe stroje i pokarmy. Okrycia monarchów, kapłanów i pięknych heroin. Mleko, miód i manna osadzone są w biblijnym kontekście, chleb, wino, woda oraz ocet — to motywy pasyjne. Niezwykłą mocą obdarzone są: złoto i pieniądze.

Tak więc prawie wszystkie przedmioty *Hymnów* mieszczą się w dwóch klasach: zbrodniczych narzędzi i cudownych instrumentów. Jedne grupują się wokół znaku miecza, drugie — wokół krzyża. Jedne sprowadzają śmierć, drugie ją przekraczają. Ale obok różnic istnieje też strefa wspólnoty. Krzyż spotyka się z mieczem w akcie męczeństwa, na polu bitwy i nad grobem. I tak dzieje się u Wittlina. Proporce i sztandary, karabinowe salwy i warkot werbli, zapach prochu i kadzidła unoszą się między okopami i nad otwartymi mogiłami. Towarzyszą walce i pogrzebowym ceremoniom. Te dwa rytuały dominują wśród zdarzeń Wittlinowego cyklu. I uczestniczą w modelowaniu przestrzeni. Tu świat upodabnia się do ogromnego frontu i gigantycznego cmentarzyska. Rytm tańca śmierci nakłada się na scenariusz operowego teatru wojny, oratorium i nabożeństwa. Przez bitewny zgiełk przebijają się modlitwy, przekleństwa i bluźnierstwa. Słysząc muzykę. Łoskot bębnow, jęk trąb, organowe requiem, pieśń skargi i lamentu, a czasem groteskowy rozgardiasz dźwięków:

A za trumienką tego nieboszczyka,
którego wiozą na wieczny spoczynek,
niech zagra rondel, grzebień, harmonijka
i zespół trzech katarynek!

Hymn niepokoju, obłędu i nudy, s. 63

Czy w porządku miecza i krzyża mieści się łyżka? Tworzywo, z którego jest wykonana (metal lub drewno), charakterystyczna budowa (rękojeść, ramię, czerpak), a zwłaszcza tak typowa dla Wittlina poręczność upodobania ją do szeregu narzędzi i instrumentów, np. noża, łopaty czy fletu. Dla ścisłości trzeba zaznaczyć, że nie idzie tu o łyżkę stołową, lecz raczej o chochlę-miarkę służącą do nabierania zupy z kotła. A więc nie jest „cywilnym” przedmiotem, lecz kolejnym elementem wojskowego ekwipunku. Ale zarazem wymyka się

takiej klasyfikacji. Bo nie jest ani przeklęta, ani święta. Nie zabija, nie kaleczy, nie krępuje, nie budzi lęku. Jest co prawda utęskniona, podziwiana, adorowana, ale pozostaje rzeczą, zwykłą rzeczą. I właśnie w pospolitości i zwyczajności tkwi jej istota oraz wartość.

Niewiele jest takich przedmiotów w Wittlinowym instrumentarium. Fajka, którą anonimowy żołnierz zapalił w ukryciu przed kapralem (*Grzebanie wroga*), i łyżeczka lekarstwa, którą matka podaje umierającej córce (*Hymn nad hymnami*). Lecz one są tylko drugoplanowymi detalami, łyżka zupy zaś godna jest hymnu.

Marsz *macabre*

Motywy „łyżki zupy” analizowany był dotąd w dwóch osobliwie wytyczonych planach badawczych. Najpierw w skrajnie zawężonym porządku czterech słów tytułu wiersza, potem w maksymalnie szerokiej perspektywie 21 tekstów z Wittlinowego tomu. Najwyższy czas, aby „łyżka zupy” wróciła na właściwe miejsce, aby zanurzona została w macierzystym kontekście *Hymnu o łyżce zupy*.

Jaki jest ten utwór? Niewątpliwie bardziej kameralny, ściszony i obficie nasycony realiami niż inne teksty zbioru. Jest też bardziej epicki, co zapowiada już w tytule przyimek „o”. Ta epickość niewiele ma wspólnego z hymnicznością, ale mimo wszystko świetnie mieści się w tematyce *Hymnów*. Poeta opowiada tu historię człowieka na wojnie. Aktualizuje swój pacyfizm i obsesje wyniesione z frontu. Wyznaje w przedmowie do drugiego wydania:

Hymny powstały niejako *in articulo mortis*. Dlatego tyle miejsca w nich zajmuje śmierć¹⁷.

Dlatego też tytułowy gatunek wchodził w „związki krwi” z formą *danse macabre*. Dokonując takiego mariażu genologicznego, raz jeszcze powtarzał gesty mistrza — Jana Kasprówicza (*Święty Boże,*

¹⁷ J. Wittlin: *Przedmowa* do: Idem: *Hymny*. (Wybór). Warszawa 1927. Ujawniony tu autobiograficzny wątek „porażenia śmiercią” mocno akcentuje B. Małachowski (*Poeta spraw ostatecznych*. „Tygodnik Powszechny” 1978, nr 52/53).

święty mocny, Moja pieśń wieczorna, Salve Regina). Wyraźnie widać to w *Trwodze przed śmiercią* i *Grzebaniu wroga*. Ale najbardziej konsekwentnym połączeniu hymnu z motywem *Totentanz* jest oczywiście *Hymn o łyżce zupy*.

Wymowny jest już sam dobór postaci. Żołnierz i śmierć to bodaj najpopularniejsza para bohaterów fatalnego tańca. Ten nieszczęsny duet uwieczniony został sztychami Holbeina i Della Belli, pieśnią Musorgskiego i filmem Bergmana. W literaturze polskiej wystarczy przypomnieć rymowaną ks. Baki (powinowactwo *Hymnów* i *Uwag śmierci niechybnej* zauważył Sprusiński)¹⁸. Figura śmierci przez Wittlina jest również przedstawiona w tradycyjny sposób. Upersonifikowana, przebrana i uzbrojona („szła w rynsztunku”), roztańczona („Szła na palcach, cicho — na paluszkach”) i oczywiście niepokonana.

Poeta opowiada więc o uczestniku I wojny światowej, którego losy potoczyły się zgodnie z porządkiem średniowiecznego *danse macabre*. Wzór jest aż nadto czytelny, ale sposób jego realizacji przynosi szereg niespodzianek. Zaczniemy od głównych postaci dramatu. Bohaterka średniowiecznego tańca śmierci zwracała się do rycerza zwabiona czy wręcz sprowokowana jego odwagą, dumą i chępliwością. Makabryczny płas obfitował w słowne utarczki i przekomarzenia, pieszczotliwe zaczepki i brutalną szarpaninę. Miał w sobie coś z zabawy, hazardowego zakładu, flirtu i pojedynku. Dzielnego wojaka stopniowo opuszczała zuchwała pewność siebie. Narastał strach i przerażenie.

Tymczasem u Wittlina niewiele pozostało z tej emocjonującej rozgrywki. Jej rezultat zdaje się przesądzony. Wyrok śmierci ogłoszony jest już w pierwszej strofie wiersza. Obie strony konfliktu zachowują się zdumiewająco biernie i wobec siebie obojętnie. Kostucha nie odzywa się do swej ofiary, nie droczy się z nią ani jej nie drażni. Nie korzysta z morderczych narzędzi, choć powiedziane jest, że — „szła w rynsztunku”. Osobliwością jest sam sposób egzekucji, ale o tym później. Śmierć działa tak subtelnie i dyskretnie („Szła na palcach, cicho — na paluszkach”), iż jej niefortunny partner nie od-

¹⁸ Por. M. Sprusiński: *Samotny poeta wojny i pokoju...*

czuwa niepokoją. Co więcej, on do końca zdaje się jej nie dostrzegać! Kona samotnie z „oczyma wpatrzonymi w noc”. Czytelnik, który jest świadkiem agonii, też nie dostrzega uosobionej śmierci. Czyżby w śmiertelnym rozstrzygnięciu śmiertelnego tańca mogło zabraknąć figury Śmierci? Jak to jest możliwe?

W całym przebiegu wiersza harmonijnie przenikały się dwie koncepcje śmierci: alegoryczna i werystyczna. Ale finał jest tryumfem biologicznego realizmu. Śmierć traci podmiotowy charakter, jest tylko znakiem fizycznego zjawiska. Zresztą nie śmierć jest tu najważniejsza, lecz gasnące życie. Umierający bohater nie myśli o śmierci, lecz kurczowo trzyma się życia, marząc o życiodajnej „łyżce zupy”. Alegoria jest już zbyt techniczna, albowiem śmierć nie przychodzi z zewnątrz, lecz w immanentny sposób wpisana jest w logikę mechanizmów życiowych. Taniec śmierci ulega więc interioryzacji. Rozgrywa się w wewnętrznej przestrzeni ludzkiego ciała. Jego rytm zgodny jest z porządkiem funkcji fizjologicznych. Ostateczny rezultat sprowadza się do wyniku bilansu energetycznego. Wszystko zależy od adaptacyjnych i regeneracyjnych zdolności organizmu. Życie to obrona przed fatalnymi skutkami zmęczenia i wyziębienia, bezsenności i duszności, odwodnienia i niedożywienia. Takie ujęcie motywu życia i śmierci nie ma nic wspólnego z humanistycznym uwzniośleniem ani z ekspresjonistyczną dramatyzacją.

Nietypowy *Totentanz* stanowi równocześnie nietypową opowieść wojenną. Motorem akcji nie jest walka z wrogiem, a wróg nie stanowi najpoważniejszego zagrożenia. Niebezpieczeństwo nie czyha na każdym kroku, lecz już każdy krok jest niebezpieczny. Bo każdy krok jest śmiertelnym wysiłkiem. Męczy, nuży, wyczerpuje, pochłania resztki energii. Monotonia kroków, przekleństwo pochodu, słyszana udręka piechoty:

Zamarznięty w obcej ziemi bracie
Co się wlokłeś przez trzy długie zimy,
Coś wędrował przez trzy skwarne lata
Obszarami nieobeszłych pól —
I szedł, i szedł,
i bez końca ciągleś szedł,

[...]
I szedł, i szedł —
[...]
Za coś tak się włókł i włókł, i włókł,

Hymn o łyżce zupy (s. 41—42), podobnie jak *Sól ziemi*, mógłby nosić podtytuł — „Powieść o cierpliwym piechurze”. Natrętnie powtarzają się słowa: „szedł — wędrował — włókł się”. Ale najczęściej pojawia się wyraz „szedł”. To kluczowe słowo odnosi się nie tylko do cierpliwego piechura, ale także do stąpającej za nim kostuchy. W ten sposób żołnierski pochód upodabnia się do tańca śmierci. Śmiertelny rytm kroków dyktuje też rytm wiersza. Słychać go w instrumentacji głoskowej, w natrętnych powtórzeniach słów i fraz, w paralelizmach składniowych i anaforycznych szeregach.

Nie ma wytchnienia w morderczej wędrowce, ale w okopach też nie lepiej:

Ty coś skostniał w tyralierskim rowie,
A nikt ciebie z warty nie zluzował.

Trudno odpocząć w pochodzie, w przewozie, na postoju czy na pozycji bojowej. Żołnierz kładzie się do snu w odrażających warunkach:

I na mokrej grudzie głowę kładł,
I w wagonach na bydłeta gnił.

Ciało doskwiera wilgoć, smród i brud, a zimą ciało cierpi od mrozu:

Zamarznięty w obcej ziemi bracie,
Co się wlokłeś przez trzy długie zimy
[...]
Może ockniesz się z głuchej martwoty,
Ty coś skostniał w tyralierskim rowie,

Kolejne etapy wychłodzenia organizmu — „zamarzanie”, „głucha martwota”, „kostnienie” — są uniwersalnymi symptomami wygasa-

nia życia. Motyw sztywnienia członków i stygnięcia krwi pojawi się w agonalnej końcówce utworu:

Jenoś wołał skurczem nóg i rąk
I oczyma wpatrzonymi w noc
I stygnącą w żyłach krwią wołałeś.

Przejmujący ziąb jest atrybutem śmierci, która — „Szła w rynsztunku obkowanym lodem”. Ale nie mniej zabójcze okazują się letnie upały; fizjologicznym odpowiednikiem skostnienia staje się zaszuszenie:

Ty, coś w spiecu lipca trzykroć schnął,
Aż wyschnąłeś jak ten cichy staw
Pełen mroku o słońca zachodzie.

Ciału udreżonemu pragnieniem, wystawionemu na słoneczną spiekotę zagraża niebezpieczeństwo odwodnienia. Brakuje życiodajnego płynu, wysysa go bowiem złakniona śmierć:

Aż wypila cię łaknąca śmierć.
Oj, wypila cię do samego dna.

Obraz śmierci-kanibala ma długą historię, od starotestamentowych psalmów po barokową poezję, ale Wittlin modyfikuje ten motyw. Zamiast tradycyjnego pożarcia pojawia się wypicie. I nie jest to gwałtowne przełknięcie ani wampiryczne wyssanie, lecz staranne wysączenie „aż do dna”. Ta niespieszna ekspresja zdaje się wyrażać procesualny charakter utraty sił życiowych. Wittlin eksponuje rolę pragnienia, gdyż wie, że brak płynów zabija skuteczniej niż brak pokarmu. Nie oznacza to bynajmniej lekceważenia głodu. Niedożywiony bohater pochłania wszystko, co tylko można włożyć do ust:

I spleśniałe chleby w rowach jadł,
I tabakę z krowich gnojów żuł,
I z cuchnących bagien wodę pił,
I szedł, szedł —

A wciąż ciebie żarły rude wszy
I kęsały ołowiane kule.

Głód nie tylko skręca pusty żołądek, ale też atakuje wyobraźnię. Językiem głodu myśli się o wszelkich niebezpieczeństwach — zarówno o strzelającym wrogu, jak i roznoszących zarazki insektach:

Ty, mój bracie, o coś tam się bił
Za co ciebie żarły rude wszy.

Człowiek, systematycznie kąsany i wysysany przez wrogie siły, nie zaspokoi swego apetytu. Jedzenia brakuje lub jest zepsute. Choćby nawet — „I badyle jadł, I gnojówki pił” — nie nasyci się tym „ersatzem” pożywienia. Na głód, pragnienie, chłód, zmęczenie i chorobę jest tylko jedno lekarstwo:

Ale jedno tylko wiem,
Że w tej chwili, gdy do ciebie śmierć
Szła w rynsztunku obkowanym lodem,
Szła na palcach, cicho — na paluszkach,
Tyś nie wołał ani swojej matki,
Ani ojca, ani swej żony,
Jenoś wzywał bolesciwą piersią,
Jenoś wołał skurczem nóg i rąk
I oczyma wpatrzonymi w noc,
I stygnącą w żyłach krwią wołałeś:
Łyżki zupy! Łyżki ciepłej zupy,
Którą dziś na próżno chcę ci dać.

W tym bezgłośnym wołaniu konającego na moment spełnia się hymniczna zapowiedź tytułu. Oto pieśń uwielbienia skierowana do jedynej ocalałej wartości. To uświęcenie łyżki zupy ma zarazem moc desakralizującą. Trafnie ujął to Jan Prokop:

Łyżka zupy wydaje się Wittlinowi wartością niepodważalną w przeciwieństwie do wartości pozornych, fałszywych, służących za parawan dla brudnych spraw i interesów „fabrykantów broni”¹⁹.

¹⁹ J. Prokop: *Józef Wittlin...*, s. 127.

W Wittlinowej wizji wojny kompromituje się „ideologiczne załamanie”, „świadomość zmistyfikowana” i „rozmaite wzory bohaterstwa”. Zgoda, ale ta demistyfikacja sięga znacznie dalej. Wobec nagiej prawdy somatycznego doświadczenia milknie każdy człowiek, a Bóg jest daleko („Może ci to kiedyś powie Bóg”). I rwie się serdecznie więź z najbliższymi — matką, ojcem i żoną. Liczy się tylko jedno — łyżka zupy. Czyż tak drastyczna redukcja nie jest zapowiedzią koszmaru „kamiennego świata”?

Słowo o wadze funta kartofli

Porównanie Józefa Wittlina i Tadeusza Borowskiego wymaga uzasadnienia. Obaj piszą o przewagach materialnego konkretnego nad światem uczuć i idei, lecz wyciągają stąd odmienne wnioski. W ujęciu Borowskiego głód niweczy wszelkie ludzkie wartości, w wersji Wittlina pogłębia personalistyczną koncepcję człowieka. Autor *Opowiadań oświęcimskich* patrzy na zdesperowanego głodomora z nihilistycznym przerażeniem. Dlatego narrator tych opowiadań odgradza się od niego gestem ironicznego czy wręcz cynicznego dystansu. Odwrotnie dzieje się w *Hymnie o łyżce zupy*. Tu odsłonięcie ludzkiej słabości, kruchości ciała i woli przyciąga maksimum uwagi i współczucia. W empatycznym porywie podmiot wiersza wykracza poza swą rolę i zbliża się do bohatera opowiadanej historii:

Ja ci chcę dać łyżkę ciepłej zupy,
Zamarznięty w obcej ziemi bracie.

To także dramatyczne, czterokrotnie powtórzone wyznanie wyraża transgresyjne tęsknoty autora *Hymnów*. Mówiący podmiot jednogłosowej opowieści próbuje przekształcić ją w dialog. Przemawia do adresata, choć ten nie może usłyszeć jego słów. Niezrażony niepowodzeniem posuwa się jeszcze dalej — szuka z nim fizycznego kontaktu. Daremnie:

Łyżki zupy! Łyżki ciepłej zupy,
Którą dziś na próżno chcę ci dać.

Tak kończy się tekst. Nie może być inaczej, jeśli ta wojenna historia ma być prawdziwa czy choćby tylko prawdopodobna. Ofiara wojny musi umrzeć, ale opiewający jej los poeta nie potrafi się pogodzić z tą koniecznością. Obsesyjnie powtarza obraz łyżki zupy, która w realnym świecie mogłaby ocalić życie pierwowzoru literackiego bohatera. I ten właśnie desperacki gest zafascynował Miłosza. Nic dziwnego, bo wyraża się w nim dramatyczna bezradność artysty wobec świata. I niemoc słowa wobec rzeczywistości:

Czemuś nam, Panie, dał literaturę
Zamiast dać ciało i krew Twej urody
Kropki, H, s. 98

Poczucie ułomności profesji pisarza, który nie może pomóc swym czytelnikom w zaspokojeniu elementarnych potrzeb, nie opuściło już Wittlina. W roku 1941 odrzucił zaproszenie angielskiego radia, aby z Londynu przemówił do „braci” w okupowanym kraju. Oto uzasadnienie tej kontrowersyjnej decyzji:

Nasi bracia i nasze siostry w kraju — to na ogół realiści. Romantyzm zostawiają nam, uchodźcom. Ich pociąga, a niekiedy nawet czaruje naga prawda życia i śmierci, surowa i nieokraszona jak kartofle, które niejednokrotnie stanowią dla nich romantyczny a nieosiągalny ideał. Prawda, zimna jak ich dnie i noce — tej trzeciej już zimy niewoli w nieopalonych mieszkaniach. Zapewne istnieją u nas ludzie, którzy ponad miskę kartofli i ciepły piec przedkładają ciepłe słowa poety, ogień słów pięknych, zapalnych i wzniosłych. W braku kalorii dla ciała ogrzewają dusze skostniałe w niewoli — poezją. Za to należy im się podziw i cześć²⁰.

Poeta nie czuł się godny zaspokoić choćby tylko tego skromniejszego głodu pięknych słów:

Dlaczego nie przemawiałem po polsku? [...] — Gdyż słowo, które byłoby godne tamtych uszu, słowo poety o wadze funta kar-

²⁰ J. Wittlin: *Dlaczego nie przemawiałem po polsku*. W: Idem: *Orfeusz w piekle...*, s. 122.

tofli lub prawdziwie radosnej nowiny, jeszcze się tu, na emigracji, nie narodziło. Mówię tylko za siebie²¹.

Nieufny wobec słów wolał dzielić się materialnymi dobrami. Tym bardziej, że sam doświadczył takiej hojności:

Płaszcz, spodnie, marynarki, koszule, skarpetki, setkami, tysiącami przysyłała Polonia amerykańska dla polskich rozbitek. Czego tam nie było wśród owych hojnych darów! Nawet smokingi i kamizelki frakowe, nawet balowe złote pantofelki i mundur amerykańskiego żołnierza. Pozdrawiam Amerykę i pozdrawiam Amerykańską Polonię oraz wszystkich rodaków, którzy przysłali nam z Ameryki tyle odzieży²².

Jest to fragment eseju opatrzonego wymownym tytułem — *Płaszcz*. Między rozważania o arcydziele Gogola wplecione zostały wyrazy wdzięczności skierowane do anonimowego ofiarodawcy Wittlinowego płaszcza. Analiza literackiej materii i doświadczenie pożytków sukienego materiału. Satysfakcja płynąca z lektury ulubionego pisarza i satysfakcja serdecznego podziękowania. Ciepło słów, którymi obdarowują się ludzie, i ciepło okrycia, które chroni przed niepogodą. Wittlin z zadowoleniem mieszał te porządki.

W zrozumieniu tej postawy pomocna jest rada Marii Danilewicz-Zielińskiej — „W ocenie twórczości Józefa Wittlina znaczy bardzo wiele poznanie go jako człowieka”²³. Co dawała ta znajomość? Zofia Starowieyska-Morstinowa nazwała go „człowiekiem gołębiego serca”, Gombrowicz — „świętym pocziwcem”²⁴. Wielokrotnie przypisywana mu „franciszkańska dobroć” łączyła się z maksymalizmem etycznym w traktowaniu sztuki. Z krańcowością, która kazała mu obliczać kaloryczną wartość poetyckiego słowa.

²¹ Ibidem, s. 123.

²² J. Wittlin: *Płaszcz*. W: Idem: *Orfeusz w piekle...*, s. 276.

²³ M. Danilewicz-Zielińska: *Skamandryci*. W: Eadem: *Szkice o literaturze emigracyjnej*. Paryż 1978, s. 174.

²⁴ Z. Starowieyska-Morstinowa: *Mój przyjaciel Wittlin*. W: Eadem: *Ci których spotykam*. Kraków 1962, s. 87; W. Gombrowicz: *Dziennik (1961–1966)*..., s. 61.

Ale biograficzne źródła *Hymnu o łyżce zupy* tkwią również w traumatycznych doświadczeniach weterana I wojny światowej. Wittlin był dwukrotnie ranny, lecz frontowe dolegliwości żołnierza okazały się stosunkowo blahym epizodem. Później zaraził się szkarlatyną i mozolna walka z chorobą okazała się daleko ważniejszym i bardziej intensywnym wydarzeniem egzystencjalnym. Wielomiesięczna kuracja w wojskowych lazaretach i nie mniej dotkliwa ponieważ rekonwalescencja odsłoniła mu szczególną wiedzę o cierpieniu. Dramatyczny, a zarazem monotony stan zawieszenia między życiem a śmiercią, przejmujące poczucie słabości i bezradności zdaje się istotne dla genezy *Hymnów*.

Najprawdopodobniej skutkiem tych przeżyć stała się (obok fatalistycznej wizji świata) skłonność do neurastenii i hipochondrii. Z tej słabości pisarza pokpiwali później jego koledzy po piórze:

Nie mogę, rzekł rumiany, lecz osłabłym głosem.
Mam korektę i grypę.
[...]
Gdy grypa — obowiązkiem, korekta — chorobą,
Królu neurasteników, korzę się przed tobą!²⁵

Gombrowicz, w odróżnieniu od autora tej fraszki Mariana Hemara, wyciągnął z owej dolegliwości wnioski natury artystycznej i światopoglądowej:

Trzeba dodać, że Wittlin nie tylko był i jest chorowity, ale że odznacza się szczególną zdolnością przeżywania choroby. [...] Nie co innego, oczywiście, niż choroba, czynnik specyficzny, zarazem łączący nas z najostrzejszą rzeczywistością i wyzwający z niej w strefę nieznanego, umożliwił Wittlinowi osiągnięcia w prozie i poezji. Dzięki chorobie stał się artystą. Ale ta zdolność wżywania się we własne dolegliwości pozwoliła mu też wniknąć w chorobę wieku, w chorobę Historii aż po jej krańcowość najbardziej burzycielską i nihilizującą²⁶.

²⁵ Fraszkę Mariana Hemara cyt. za W. Gombrowiczem (*Dziennik (1961–1966)*..., s. 63).

²⁶ Ibidem, s. 62–63.

Bez tej chorobliwej samowiedzy i somatycznej nadwrażliwości nie byłoby zapewne *Hymnu o łyżce zupy*. Wittlin konsekwentnie starał się godzić porządek ciała i wiersza, dlatego za patrona działalności krytycznej obrał sobie Alberta Thibaudeta, który — „pierwszy użył wyrazu fizjologia w połączeniu z literaturą”²⁷. Z tych samych względów interesował się twórczością literatów-lekarzy: Czechowa, Döbli-
na, Benna, Duhamela, Celine’a, Boya i Korczaka. Jedno ze studiów poświęcił nawet powinowactwu Apollona i Asklepiosa:

Jak bliskie są związki między literaturą a medycyną. Związki krwi [...] Przyjrzyjmy się bliżej praktyce lekarskiej, a dostrzemy, że lekarz — askelopiada robi właśnie to samo, co kapłan apollinowy — poeta. Obaj zaglądają do środka człowieka [...]. Uczciwi poeci i lekarze starają się człowieka przede wszystkim zbadać, zajrzeć do jego wnętrza, dotrzeć do źródła cierpienia i nazwać to, co dostrzegli²⁸.

Poezja konkretna, poezja przełomu

Pisząc *Hymn o łyżce zupy*, Wittlin stał się rewelatorem prawd elementarnych. Ale odkrycie poetyckiej wartości konkretności to również fakt historycznoliteracki. Wyznacza cezurę w artystycznej drodze pisarza, a także w ruchu ówczesnych kierunków i tendencji. Co więcej, jest też jednym z punktów przełomowych w dziejach nowoczesnej poezji polskiej.

Zacznijmy od „linii rozwojowej” autora *Hymnu o łyżce zupy*. Ten właśnie utwór — zdaniem współczesnego badacza — „zawiera *in nuce* całą twórczość Wittlina”²⁹. Zamanifestowany tam konkretyzm byłby spełnieniem jego najwcześniejszych zamierzeń i poszukiwań. Wyrazem tej samej tęsknoty są — jak się wydaje — jego prace translatorskie nad Homerem, do czego przyznaje się we wstępie do *Odysei*:

²⁷ J. Wittlin: *Blaski i nędze wygnania*. W: Idem: *Orfeusz w piekle...*, s. 140.

²⁸ Idem: *Apollon i Asklepios*. W: Idem: *Orfeusz w piekle...*, s. 474–475.

²⁹ J. Prokop: *Józef Wittlin...*, s. 127.

kiedy nasza wola zapragnie doznać kształtu z mięsa i krwi
wtedy budzi się w nas zaczajony, uśpiony Grek³⁰.

Potrzeba „doznania kształtu z mięsa i krwi” nie opuściła poety w latach dwudziestych. W roku 1925 powstaje *Żołnierz znany*, tekst, który można uznać za kontynuację problematyki *Hymnu o łyzce*. Wittlin atakuje tu mglistą i abstrakcyjną, a przez to fałszywą koncepcję człowieka. Wysztycha pusty i obłudny kult „nieznanego żołnierza”. Jego bohater jest „znany”. Dotykalnie, boleśnie bliski. Pocą mu się nogi, podróżuje zatłoczonym pociągami, miejsce dla siebie znajduje dopiero w kloziecie, gdzie „można spokojnie zjeść kawał śmierdzącej kiełbasy”. A co najważniejsze, nie jest postacią anonimową. To „szeregowiec Chamuła”.

Ta personalistyczna potrzeba traktowania ludzi „po imieniu” objawiła się już w *Hymnach*. Podmiot biblijnie wystylizowanej, psalmicznej modlitwy staje wobec Boga, akcentując swą jednostkową odrębność. Decyduje się nawet na metrykalną autoprezentację:

Ja, Józef Wittlin, z pokolenia Judy,
staję przed Tobą w nagości moich grzechów.
Psalm, s. 81

Imieniem i nazwiskiem sygnuje też przyziemną prośbę o materialne wsparcie:

Ja, Józef Wittlin piewca z Bożej łaski
artifex tęgi bez wszelkiej pochyby
[...]
— nie mam pieniędzy!
[...]
— Dajcie mi jeść! — wołam, król wyniosły,
— Dajcie mi pić! — upraszam zuchwale,
Scherzo, H, s. 91

Poeta stara się szanować niepowtarzalność ciała i imienia każdego człowieka. Przeciwwstawia się dehumanizującym tendencjom cywili-

³⁰ J. Wittlin: *Słowo tłumacza do czytelnika*. [Przedmowa do]: *Hom er: Odyseja*. Lwów 1924, s. 3.

zacji. Potrafi ocalić niepowtarzalność ludzkiej twarzy sprofanowanej gazetową reklamą:

Ja, Anna Csillag, z długimi włosami,
Zawsze ta sama, słodko uśmiechnięta,
Od lat trzydziestu pomiędzy szpaltami
Stoję w gazetach twoich niby święta.

A la recherche du temps perdu, s. 118

Ten osobliwie Proustowski gest ocalenia w pamięci przypadkowo poznanego, trywialnego wizerunku zafrapował Miłosza. „I Annie Csillag rosły, rosły włosy” — czytamy na kartach *Traktatu poetyckiego*³¹.

Wierność w doświadczeniu „ciała i krwi” odezwie się raz jeszcze u końca poetyckiej i życiowej drogi, w lakonicznych, autoironicznych, a nawet werystycznie brutalnych *Esencjach*:

Już krew znużona w mych żyłach ostyga
i własne ciało jest mi obcym ciałem.
O, jak mi obrzydł ten stary dziadyga,
którym się stałem.

Czego ode mnie chce ta pała łysa,
którą oglądać przy goleniu muszę?
[...]

Trupem za życia sam sobie już cuchnę,
więc jak nie tęsknić do wonności raju,
gdy sztuczne zęby ze strachu szczękają —
nimiz to będę gryzł ziemię-matuchnę?

Ścisłe osobiste, s. 139

Czyż to późne arcydzieło, podobnie jak wcześniejsze arcydzieło epiki, *Sól ziemi*, nie wyrasta ze wspólnego, hymnicznego pnia?

³¹ C. Miłosz: *Traktat poetycki*. W: Idem: *Poezje...*, s. 206. Ten ukryty cytat rozpoznała i poddała analizie E. Czarnicka: *Cudze słowo w „Traktacie poetyckim”*. W: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. Nowy Jork 1983, s. 308.

Wszystko, co Wittlin napisał, krąży w takim czy innym locie nad problematyką *Hymnów*. Aby zejść z ich mistycznej wysokości w dół, między ludzi, Wittlin powołał do życia Piotra Niewiadomskiego, bohatera *Soli ziemi*. Umieścić go tak blisko ziemi, że Niewiadomski niewiele od niej odstaje jak trawa lub owad³².

Trzeba zgodzić się z Wierzyńskim, iż Niewiadomski jest „kuzynem Chaplina, a może także św. Franciszka”. Ale czy w tym familijnym porządku nie należałoby za jego braci uznać Chamuły i anonimowego bohatera *Hymnu o łyżce zupy*? Wszyscy trzej są organicznie związani ze światem rzeczy. Jeden nabożnie wpatrzony w żołnierską czapkę, drugi w kawałek kiełbasy, trzeci w łyżkę zupy. I te rekwizyty stanowią o sensie życia i najpełniej wyrażają ich los. Czy jest w estetyce i ideologii *Soli ziemi* jakiś element, którego zapowiedzi nie zawiera *Hymn o łyżce zupy*?

Ten prekursorski tekst sprowadza poetę z „mistycznej wysokości w dół”. Wybierając „ziemskość”, naraża się Wittlin na programowy atak przyjaciela i ekspresjonistycznego przewodnika — Jana Stura³³. I niemal automatycznie zrywa z ekspresjonizmem.

Wybór „przyziemności” stał się równocześnie akcesem do Skamandra³⁴. Wittlinowy biologizm, pacyfizm i koncepcja „szarego człowieka” sytuowały go w samym centrum rodzącego się ruchu. Kiedy Ludwik Fryde omawia nowatorstwo skamandryckiego odkrycia codzienności, to cały wywód koncentruje na analizie jednego tylko, znamiennej wybranego utworu:

Przegrodę między odświętnym idealizmem a realizmem powszedniego dnia zburzyła wojna. Józef Wittlin w *Hymnie o łyżce zupy* [...] nie roni nic z wagi faktów, określa je z surową prostotą, wystrzegając się sentymentalizmu i idealizowania³⁵.

³² K. Wierzyński: *Józef Wittlin*. W: *I d e m*: *Szkice i portrety literackie*. Warszawa 1990, s. 181.

³³ Por. J. Wittlin: *Jan Stur*. „Wiadomości Literackie” 1933, nr 41.

³⁴ O motywacji i okolicznościach swego ekspresjonistyczno-skamandryckiego „przełomu” pisał J. Wittlin w liście do K. Czachowskiego (23.04.1935). Por. T. Kłak: *Pisarze a grupy literackie (na przykładzie Józefa Wittlina i Janiny Brzostowskiej)*. „Ruch Literacki” 1991, nr 3.

³⁵ L. Fryde: *Przedmowa do: Antologia współczesnej poezji polskiej...*, s. 8.

Poeci „pięknej plejady” docenili walory tego tekstu, a nawet „odдали mu hołd”, czyniąc to z właściwym sobie poczuciem humoru. Bo przecież aktem nobilitacji było włączenie pastiszu wiersza Wittlina do satyrycznej jednodniówki: *Jadomości literackie. Zwierciadło ironiczne współczesnej literatury polskiej i „naszej”*. „Warszawa 1926”³⁶. Tekst sygnowany nazwiskiem „J. Wytryń” pt. *Hymn o ciepłej zupie* sąsiadował z parodiami skamandryckich luminarzy i ich faworytów, m.in. Tuwima, Lechonia, Słonimskiego i Boya-Żeleńskiego.

Hymn o łyżce zupy antycypuje, a może raczej współtworzy poetykę Skamandra, a zarazem ją przekracza. Bo czy nie jest zapowiedzią przyszłej poezji ciała i doświadczenia egzystencjonalnego — nie tylko Różewicza, ale też Wata, Miłosza, Świrszczyńskiej, Grochowiaka, Bursy, Wojaczka³⁷? Bo w tej „pocziwej” poniekąd apologii konkrety kryje się jeszcze podszyty nihilizmem nowoczesny „demonizm”, co przenikliwie dostrzegł Gombrowicz:

Ale skosztujmy, na przykład, wittlinowskiej dobroci. Skosztujmy jej najprzód, jako czegoś naturalnego, co z niego wypływa jak z trzciny cukrowej. A potem skosztujmy jej w tym następnym wcieleniu, gdy ona staje się „antynaturalna”, samotna, człowiecza tylko, samorodna, w sobie zawarta, w sobie utwierdzona. To jednak inny smak...

[...] Co najbardziej mnie cieszy w tym dramacie, to wspaniałość jego kontrastów: ten piekielnik, wysnuwający w siebie w piekle wciąż tę samą dobroć — delikatność — czułość — pogodę — wiarę — rozsądek — pocziwość... Zupełnie jak pajaczki, co na własnej niteczce zawisają!³⁸

Czy natrętnie powtarzany, Gombrowiczowski obraz Wittlina zawieszono nad przepaścią nie koresponduje z Miłoszową wizją poety pochylonego nad zasklepioną bryłą ludzkiego nieszczęścia? Daremnie wkładającego łyżkę zupy — „W zarosłe usta człowieczego głodu”.

³⁶ Por. J. Stradecki: *W kręgu Skamandra*. Warszawa 1977, s. 57, 241–242. O stosunku skamandrytów do *Hymnu* i o początkach ich współpracy z J. Wittlinem pisze K. Wierzyński (*Józef Wittlin...*, s. 179–180).

³⁷ Por. J. Rogoziński: *Wstęp do: J. Wittlin: Poezje...*, s. 11.

³⁸ W. Gombrowicz: *Dziennik (1961–1966)...*, s. 65.

Rozdział III

Od harfy do megafonu Muzyka w poezji Juliana Tuwima

Zawód mój: librecista¹.

Rodzina Tuwima odznaczała się muzykalnością; kilka osób ukończyło konserwatorium, jeden zaś z braci ciotecznych był bardzo poważnym i znanym dyrygentem w Związku Radzieckim².

Czy Julian Tuwim także obdarzony był tego rodzaju talentem i kontynuował rodzinne tradycje? Lektura książki wspomnień o poecie daje interesującą, bo dwuznaczną, odpowiedź na to pytanie.

Jedno jest pewne, Tuwim niewiele miał wspólnego z kuzynem — „bardzo poważnym i znanym dyrygentem”. Nie odebrał muzycznej edukacji, w czym ustępował nie tylko niektórym krewnym, ale też literackim przyjaciółom — Balińskiemu, Iwaszkiewiczowi, Wittlinowi. Nie grał na instrumencie i nie potrafił biegle posługiwać się zapisem nutowym. Nie był bywalcem sal koncertowych, nie pisywał recenzji muzycznych, nie włączał się do skamandryckich dyskusji na tematy muzyczne i nie zgromadził bogatej płytoteki, choć znany był z pasji kolekcjonerskiej. Jego twórczość poetycka i publicystycz-

¹ Por. J. Tuwim: *Zawód mój: librecista*. W: Idem: *Wiersze zebrane*. Oprac. A. Kowalczykwa. T. 2. Warszawa 1975, s. 212. Z tej edycji cytować będziemy wiersze Tuwima; teksty satyryczne za wydaniem: J. Tuwim: *Dzieła*. T. 3: *Jarmark rymów*. Oprac. J. Stradecki. Warszawa 1958.

² E. Drozdowska: *Julek*. W: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*. Red. W. Jedlicka, M. Toporowski. Warszawa 1963, s. 18. Za tym wydaniem cytować będziemy wspomnieniowe relacje o poecie. Cytaty będziemy lokalizować, podając: nazwisko autora relacji i stronę, z której pochodzi przytoczony fragment.

na, a także relacje wspomnieniowe nie zawierają śladów muzykologicznej kompetencji czy choćby zażyłości z muzyką poważną. Miał tutaj jednego tylko ulubieńca — Chopina. *Scherzo b-moll* to utwór, „którego Julek mógł słuchać godzinami” (J. Szapiro, s. 49). Ale wiemy ze szkolnej anegdoty, że kiedy ten właśnie temat zabrzmiał na „studniówce”, podchmielony gimnazjalista zapadł w głęboki sen. Młodzieńczy wierszyk *Z Chopina...* i późniejsze wzmianki o „lilijskich szopenowych rękach” (*Imię*) i „nieustającym Szopenie” (*Hymn librecisty*) umacniają podejrzenie, iż była to miłość oparta wyłącznie na emocjach. Nazwiska innych kompozytorów — Beethovena, Schuberta i Kreislera — pojawiają się przygodnie.

Poeta nie był melomanem, ale podobnie jak inni członkowie rodziny Tuwimów „odznaczał się muzykalnością”. To określenie trafnie wyraża charakter człowieka często i chętnie śpiewającego, podśpiewującego, nucącego i pogwizdującego cygańskie romanse i popularne melodie, świetnie czującego się w rozśpiewanym towarzystwie. Takim zapamiętali go — Ewa Drozdowska, Anatol Stern, Roman Zrębowski, Jadwiga Bandrowska-Wróblewska, Jerzy Zaruba i Jerzy Makarczyk. Kiedy w ostatnich dniach życia usłyszał swe dawne piosenki — „był szczerze wzruszony i zdawało się nawet, że ma łzy w oczach” (E. Żytomirski, s. 410). A gdy był w świetnym nastroju:

uruchamiał adapter i pozwalał sobie na parę taktów walczyka z ulubionej przez niego operetki *Hrabia Luksemburg*. Cieszył się przy tym jak dziecko i nucił rozbawiony „I kosze z szampanem. I walczyk nad ranem”.

J. Zaruba, s. 359

Miłość do „lekkiej muzy” osiągnęła apogeum w latach 1947–1951, kiedy Tuwim kierował warszawskim Teatrem Nowym:

Wiele talentu i drogiego czasu z radością i entuzjazmem poświęcał komedii muzycznej i operetce. Olśniewał humorem, dowcipem i wdziękiem, a natchnienie czerpał z ulubionych, pełnych lekkości i uroku melodii Jakuba Offenbacha i Jana Straussa. [...] Sam powybierał fragmenty muzyczne, arie, duety z najrozmaitszych operetek jak *Piękna Helena*, *Orfeusz w piekle*, *Wielka księżna*

Gerolstein, Życie paryskie, La Perichola, i wplótł je do akcji *Słomkowego kapelusza*. Słowem, nie tylko skomponował nowy tekst sztuki oraz słowa piosenek, ale też ilustrację muzyczną złożoną z fragmentów dzieł Offenbachowskich.

J. Macierakowski, s. 280–283

Ostatnim przerwany przez śmierć projektem była przeróbka *Wesołej wdówki*, gdzie jego zdaniem — „muzyka... muzyka jest cudowna!” (E. Żytomirski, s. 410).

I pomyśleć, że w okresie przedwojennym wstydył się tej fascynacji. W roku 1924 napisał jedyny felieton muzyczny *Kilka słów o operetce*. Z pasją wyraził tam pogląd, iż „starą idiotkę, operetkę, należy zamordować”³. Szyderstwo wobec tego „obrzydliwego widowiska” można porównać z Mannowskimi *Wyznaniami hochsztaplera Feliksa Krulla*. W tym okresie Tuwimowski zapał do muzyki popularnej spełnia się w żywiołowej współpracy z estradą i kabaretem. Próbował tam eksperymentów z formą „melodeklamacji”.

Zaczął na przykład pisać „dumy” na tematy toczących się wydarzeń, patetyczne a mocne wiersze, które recytowane ze sceny na tle odpowiednio dobranej muzyki, wznosiły się do poziomu prawdziwej poezji [...]. Próbował też tworzyć liryki domagające się podkładu muzycznego. Były to kantylenowe skecze, jak na przykład *Wino*, do którego wyjątkowo melodyjną muzykę napisał Wiktor Krupiński.

K. Wroczyński, s. 55

Wczesną zapowiedzią owych „meloskeczów” były szkolne występy młodziutkiego poety, który recytował *Deszcz jesienny* Staffa,

a nasz szkolny muzyk i pianista, Maks Barac, improwizował Julkowi akompaniament!

J. Szapiro, s. 45

Albowiem Tuwima zawsze interesowało pogranicze muzyki i literatury, a zwłaszcza muzyczność poezji. Deklamował wiersze poetów rosyjskich z melodyjnym zaśpiewem i wsłuchiwał się w recy-

³ J. Tuwim: *Kilka słów o operetce*. W: I d e m: *Dzieła*. T. 3: *Jarmark rymów...*, s. 365.

tację Nazima Hikmeta, kontemplując egzotyczne brzmienie języka tureckiego, podobnie interpretował własne teksty:

Czytał, a właściwie recytował (w najlepszym tego słowa znaczeniu) z niezwykłą prostotą, a jednocześnie z muzycznym wyczuwaniem rytmu. [...] Słowa grały, wirowały, przycichały, by za chwilę znowu wybuchnąć. Było to „słuchowisko” porywające, ta jakby dźwiękowa retransmisja twórczości. Poeta delektował się własnym, stworzonym przez siebie dźwiękiem.

H. Kossakowa, s. 254

Jeżeli można go porównać do prawdziwego muzyka, to zapewne do dyrygenta:

Tak, Julek dyrygował swoje wiersze, rozwijał ich treść batutą gestów [...]. Prawa ręka kreśli linie melodii, oczy uciekły daleko. Wielki czarodziej wskrzesza zmarłą pieśń. Taki mi pozostał w pamięci na zawsze: porywający, zapamiętały, niestrudzony dyrygent wielkiej orkiestry słów.

T. Raabe, s. 88–95

Muzyka jako temat zadany

Dla „dyrygenta orkiestry słów” muzyka tożsama jest z wewnętrznym aspektem słowa. A więc to wszystko, co czyni z dźwiękiem ten wirtuoz eufonii, odkrywca efektów onomatopeicznych i mistrz „baroku sylabotonizmu”, w pełni zrozumieć i docenić może dopiero wersologia.

Ale oprócz muzyki wpisanej w słowo liczy się też muzyka słowu przypisana: teksty pieśni i piosenek, oper i operetek, wodewilów i musicali. Doświadczenie serdecznego związku tonu i litery rzuca na Tuwimowski stosunek do świata. Wyznaje poeta w *Hymnie librecisty*: „Ja pod melodie istnienia podkładałam bezsporne teksty”.

Muzyka nieskojarzona ze słowem automatycznie spychana jest na margines. Tu nawet „czysta” muzyka „zabrudzona” jest kontaktem z rzeczywistością:

Ot — spojrzenie, błędzące np. po kawiarni: blask lamp, ruchliwy brzęk, muzyka, szybcy kelnerzy...

Groteska

Ta muzyka jest tak samo ważna jak kawiarniany zgiełk i brzęk szkła. Co więcej, jest to muzyka lekka. I jest traktowana z lekkością. I bardzo lekko porusza imaginację. Brakuje jej powagi, ciężaru, głębi, aby mogła się stać kluczowym tematem wyobraźni poetyckiej. Liryka Tuwima może fascynować brzmieniem, lecz jej warstwa obrazowa w niewielkim stopniu uległa muzykalizacji.

Ale czyż o muzyce warto tylko rozmawiać z melomanem? Czy Tuwimowski „flirt” z muzyką (wszak trudno mówić o „wielkiej miłości”) nie zasługuje na uwagę? Czy nie jest oryginalny, a nawet wyjątkowy? Wystarczy przyrzeć się Tuwimowskiej leksyce, aby dostrzec niemało słów, których sens łączy się z muzyką:

- wyrazy oznaczające muzykę i czynność muzykowania (np. gra, śpiew, dźwięk);
- terminy odnoszące się do strukturalnych własności muzyki (np. melodia, rytm, harmonia, ton);
- nazwy form i gatunków (np. symfonia, sonata, fantazja, aria);
- nazwy instrumentów (np. harfa, fortepian, flet, saksofon);
- określenia muzyków i instrumentalistów (np. flecista, kapelmistrz, dyrygent);
- tytuły kompozycji i incipity pieśni (np. uwertura *Orfeusza*, *An der schönen blauen Donau*, *Du holde Kunst...*);
- nazwiska kompozytorów (najczęściej nazwisko Chopina).

Słownictwo tego pola semantycznego pojawia się średnio w co czwartym wierszu Tuwima. Jest to dość wysoka częstotliwość, aczkolwiek w wypadku poetów dotkniętych „kompleksem muzycznym” będzie ona dwukrotnie wyższa. W twórczości Iwaszkiewicza i Gałczyńskiego, a także Wittlina terminologia muzyczna pojawia się bowiem w co drugim tekście.

Dokładniejsze badania frekwencyjne pokazują, iż Tuwimowska skłonność do leksyki muzycznej podlega ciągłym zmianom. Najwyższe nasycenie zaobserwować można w pierwszych czterech tomach powstałych w kręgu promieniowania poetyki modernistycznej. Im

dalej od Młodej Polski — tym ciszej⁴. Co ciekawe, poezja Iwaszkiewicza i Gałczyńskiego nie podlega takim przemianom. Stąd nasuwa się wniosek, że muzyka nie jest tematem w pełni przez poetę wybranym, lecz w jakimś stopniu „zadany” przez sytuację historycznoliteracką.

W czasach literackiego dojrzewania Tuwima powszechne było romantyczne i neoromantyczne przekonanie o bezwzględnym primacie muzyki wśród innych sztuk. Ten pogląd podzielali twórcy, u których terminował autor *Czyhania na Boga*. Leopold Staff był wyznawcą estetyki Nietzscheańskiej, a wpływ Wagnera dotyczył nie tylko młodopolan, ale także Iwaszkiewicza⁵. Jeszcze w 1925 roku Schopenhauerowski akt wiary w boskość muzyki głosił Antoni Lange:

Słowo, którym Bóg stworzył świat, nie było podobne do mowy człowieka. Słowo nie jest w stanie wyrazić istoty rzeczy, słowo nie jest twórcze. Muzyka jedynie wypowiedzieć umie to, co jest niewyraźne. Muzyka jest jedyną i najwyższą twórczością⁶.

Ale w tym okresie Tuwim już wyzwał się z odziedziczonego po poprzednikach kanonu. Przychodziło mu to z tym większą łatwością, iż modernistyczna wyobraźnia muzyczna zastępyła w gorsecie konwencjonalnych obrazów i stylistycznych stereotypów.

Do drugiego, zupełnie odmiennego spotkania poety z muzyką doszło na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych (trudno wskazać dokładnie datę), kiedy sztuka uległa narastającej presji przemian społecznych i cywilizacyjnych. Wtedy muzyka wyszła z filharmo-

⁴ *Czyhanie na Boga* — 29% wierszy zawierających terminologię muzyczną, *Sokrates tańczący* — 26%, *Siódma jesień* — 27%, *Czwarty tom wierszy* — 27%, *Słowa we krwi* — 26%, *Rzecz czarnolesska* — 23%, *Biblia cygańska* — 23%, *Treść gorejąca* — 20%.

⁵ Najbardziej znaczące wypowiedzi Schopenhauera i Wagnera o muzyce cytuje M. Podraza-Kwiatkowska: *Wacław Rolicz-Lieder*. Warszawa 1966, s. 149—151. O ważnym dla estetyki XX wieku przełomie między Wagnerowską i Nietzscheańską koncepcją muzyki i jego literackich konsekwencjach wnikliwie pisze R. Przybylski: *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916—1938*. Warszawa 1970.

⁶ A. Lange: *Rzuty*. W: Idem: *Trzeci dzień. Wiersze pisane r. 1915—1923*. Warszawa 1925, s. 105.

nii na ulicę, do kawiarni, kabaretu, muzycznych teatrów i sal kinowych. Wykonywana przez jazz-bandy, śpiewana przez refrenistów, piosenkarzy i aktorów, nadawana przez radio, nagrywana na płyty, sprzedawana, docierała do masowej publiczności. Przestała być świętością, stała się masowym towarem⁷. Tuwim uchwycił ten moment, a jego poezja stała się sejsmografem socjalno-kulturowych przeobrażeń. I to wyczucie historycznej zmienności muzyki oraz jej kontekstów jest zjawiskiem unikatowym w dziejach poezji polskiej.

Pod znakiem Debussy'ego i Wagnera

Powróćmy do wczesnego okresu twórczości poety. Słowem kluczem, otwierającym muzyczny świat pierwszych czterech tomików, a więc wyrazem powtarzanym najczęściej, jest słowo „pieśń”. Znaczący to wybór, świadczący o zależności autora *Siódmej jesieni* od tradycji modernistycznej. Słowo „pieśń” bowiem, oznaczające zarazem literaturę i muzykę, dawało iluzję nobilitującego zrównania literatury z muzyką. Każde użycie tego wyrazu to interesująca próba dialogu z młodopolszczyzną:

A potem krwawą dłoń
Zanurzył w złote rozploty
I grał na włosach pieśń,
Fryzjer

Gdyby poddać ten fragment wizualizacji, otrzymalibyśmy obraz, w którym „Melodiami na dłonie opadały włosy znużone”, obraz nieodparcie kojarzący się ze słynną winietą „Chimery”. Z grafiką Edwar-da Okunia, która dziś funkcjonuje jako symbol młodopolskiej estetyki.

⁷ Por. W. Benjamin: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. W: Idem: *Twórca jako wytwórca*. Tłum. H. Orłowski, J. Sikorski. Poznań 1975. O wrażliwości na te procesy piszą: A. Węgrzyniakowa: *Język komunikacji masowej w poezji J. Tuwima*; T. Stępień: *Problematyka kultury masowej w twórczości skamandrytów — opis i diagnoza*. W: *Skamander*. [T. 1]: *Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*. Red. I. Opacki. Katowice 1978.

Na ilustracji tej smyczek przesuwają się po splecie kobiecych włosów, których falista linia tworzy zarazem kontur krajobrazu. Muzyka ma tu swój wymiar plastyczny, a zarazem układa się w dosłowny gest erotyczny⁸. Wiersz Tuwima jest konstrukcją językową przywołującą analogiczny obraz i posługującą się tym samym schematem synestezyjnym, wzbogacanym ponadto o bizantyjski koloryt czerwieni i złota. Odstępstwo poety od młodopolskiego szablonu polega na wprowadzeniu groteskowo konkretnej postaci bohatera, którym jest zwykły fryzjer. Ale ta delikatnie ironizująca innowacja nie narusza reguł obowiązujących w pisaniu o muzyce. Zachowana jest owa modernistyczna specjalność — przenikanie się wrażeń zmysłowych i jakości estetycznych towarzyszące prezentowaniu muzyki. Zgodnie z synestezyjnym porządkiem stosowane są także inne wyrazy noszące znaczenie muzyczne. Na przykład słowo podstawowe — „muzyka”:

O, muzyko, muzyko dali drżącej, złocistej...

Patos dali

słowo „rytm”:

Falistą linią rytmów płynąć, płynąć bez końca

Patos dali

„akord”:

Piętrzą się marmurowe akordy żałobnej pieśni

Tamta chwila

„dzwon” i „harfa”:

I dzwoni deszcz tęczy,

Deszcz po gałązkach harf

W Barwistanie

⁸ Podobne walory ma mniej znana grafika Okunia (z motywem włosów i lutni) eksponowana na wystawie „W kręgu »Chimery«” (Muzeum Literatury, Warszawa, kwiecień—maj 1980).

„flet”:

Jak słodko piszczy flecik mój!

Kusy

„wiolonczela”:

Jak słodko wiolonczela łka

Liebesleid

Trzeba jednak dodać, że w innych utworach Tuwima z tego samego okresu, zwłaszcza w tych, które bezpośrednio dotyczą muzyki, znajdziemy dokładnie te same motywy muzyczne, lecz użyte już bez synestezyjnych skojarzeń i korespondencji. Słowo „akord”:

O, żywe, porywające, radosne akordy!

Poezja

„dzwon”:

Z daleka tak, z daleka mój święty dzwonił krzyk!

Krzyk

„flet”:

Grzmiące symfonie targały przestrzeń,

A on w swój flecik świstał.

Flecista

„wiolonczela”:

I jeszcze ryczą trąby, puzony.

Wiole zanoszą się szlochem

Flecista

a także kluczowe słowo „pieśń”:

Ryczy symfonia Wieków! Ryczy pieśń wspaniała

Symfonia wieków

Obydwa łańcuchy cytatów kreują zupełnie odmienne światy muzyczne. W pierwszym, tym synestezyjnym, panuje nastrój delikatności, subtelności i melancholii, zaś w drugim: aura ekspresji i żywiołowego patosu. Pierwszy generują motywy sentymtalne: drżenie, słodkie łkanie i słodki pisk fletu, drugi — motywy romantyczne: szaleństwo, entuzjazm, grzmienie, krzyk. W pierwszym mamy tonację bliższą minorowej, wolne tempo i głośność *piano*, w drugim — tonację bliższą majorowej, tempo bardzo żywe, głośność *forte*. W jednym — instrumentarium kameralne: wiolonczela, flet i harfa oraz wyraźnie zaznaczone partie solowe, w drugim wyeksponowany jest zestaw trąbek i puzonów oraz panuje orkiestrowe *tutti*. Charakterystyka pierwszego świata muzycznego, a zwłaszcza ów koloryt i instrumentarium, kojarzą się ze stylem impresjonistycznym, a zwłaszcza z twórczością Debussy'ego, natomiast cechy drugiego, ich romantyczny rozmach i patos przywołują nazwisko Wagnera. Jednakże patronat obu kompozytorów trzeba traktować bardzo umownie, nie ma tu bowiem śladów jakiegokolwiek aluzji, a tym bardziej nie ma mowy o próbach transpozycji. Wydaje się, że za tym spolaryzowaniem muzyki na dwa bieguny ciągnie się tradycyjne, a mające romantyczny rodowód, rozróżnienie muzyki cichej, słodkiej i usypiającej oraz głośnej i patetycznej. Jest to wyodrębnienie, którego źródło tkwi w emocjonalnym odbiorze muzyki, wzbogaconym o modernistyczną kategorię nastroju. A zatem muzyka, do jakiej odwołują się wczesne wiersze Tuwima, a zwłaszcza sposób tych przywołań, nie jest nowoczesny ani oryginalny.

Dalsze dzieje muzyki „usypiającej” i „grzmiącej”

W następnych zbiorach poety słowa takie jak: „pieśń”, „śpiew”, „harmonia”, „harfa”, „dzwony”, a także zastosowania techniki synestezyjnej pojawią się już znacznie rzadziej, chociaż nie wyjdą zupełnie z użycia. Do takich wyjątków należy typowo modernistyczny motyw „śpiewu księżycowego”:

Księżyc mnie na świat wygania,
Woła mnie śpiewem srebrnym

Rozmowa

Tak drastycznie młodopolska klisza językowa może zaskakiwać w *Słowach we krwi*, w tomie, który stanowi cezurę dojrzałości. Jednakże trzeba wyjaśnić, że tę frazę wypowiada postać o osobliwym statusie — to lunatyk, bohater wiersza stylizowanego na romantyczną balladę, przypominającą *Lunatyka* A.E. Odyńca⁹. Równocześnie świat przedstawiony tego utworu i jego klimat zdają się aluzją do filmów niemieckiego ekspresjonizmu, szczególnie zaś kojarzy się z *Gabinetem doktora Caligari* Roberta Wienego. Tak więc motyw księżycowy należałoby czytać tu w cudzysłowie. Po raz drugi pojawi się (z pewnością nieprzypadkowo) w *Dziesięcioleciu*, w wierszu uchodzącym za ostateczną rozprawę z poetyką Młodej Polski:

Całe lata się w Polsce głądziło o duszy,
Piszcząc hymn do księżycy na poetyckich okarynach.

Tutaj „hymn do księżycy” jest już zwrotem z całą pewnością wymagającym cudzysłowu. Otoczony takimi słowami jak: „dusza”, „chram”, „osmęty”, „tęsknica”, jest ironicznym przywołaniem „cudzego słowa”. Zwrot typowo literacki, wręcz koturnowy, wchodzi w Bachtinowski dialog z formułami trywialnymi, zaczerpniętymi nieomal z „ulicy” takimi, jak: „piszczenie” i „okaryna”. A zatem użycie terminologii muzycznej spełnia tu już zupełnie inną funkcję. Służy nie tyle ewokowaniu wrażeń muzycznych czy wywołaniu nastroju, ale wskazaniu na konkretny styl literacki. Poecie (może tylko przypadkiem) udało się zdemaskować muzyczną koncepcję młodopolskiego wiersza, polegającą głównie na stylistycznej ornamentacji i niemającą wiele wspólnego z kreowaniem rzeczywistych jakości muzycznych.

Dziesięciolecie jest świadectwem, że Tuwim nie mógł już posługiwać się muzyczno-nastrojową stylistyką, bo potrzebne do tego słowa stały się liczmanami skompromitowanej konwencji. I jeżeli przywoływał czasem słowa z tego kręgu, to tylko po to, by przypomnieć dawny styl pisania, a w ten sposób nostalgicznie przywoływać przeszłość:

⁹Por. E. Odyniec: *Lunatyk*. W: *Ballada polska*. Oprac. C. Zgorzelski, I. Opacki. Wrocław 1962, s. 152–155.

Zaśpiewamy o słowikach
Śród gałęzi śpiewających.

Zaśpiewamy po dawnemu,
Zatęsknimy, jak za młodu,
Muza, czyli kilka słów zaledwie

Wiosną we krwi
Szumiał złoty nasz śpiew.
Dziś jesień lka,
Co nam zostało z tych lat

Wiersze te można nazwać „wspomnieniowymi”¹⁰, jednakże do grupy tej nie sposób zaliczyć *Odyseusza* z tomu *Rzecz czarnolesska*, w którym po raz trzeci pojawia się motyw „księżycowej pieśni”:

Panna, pieśniarka sina, księżycem ułudnym ciecze,
Przemienia się, roztopia w rosnący, słodki lament.

„Pieśniarką siną” jest syrena. Syrena „Wije się wielką jaszczurką, śliska, dwupiersna, blada”. Wabiąc Odyseusza, „okrutnie, przeciągle śpiewa”. Śpiewa w ogrodzie, „który od śpiewu oszalał i straszną żałobą pluszcze”. Przerażony Odyseusz woła: „Otwórzcie okna w głąb krzyczącego ogrodu. Topielcem w pieśń popłynę”. Poszczególne zwroty muzyczne czy raczej tylko „dźwiękowe” mieszczą się w młodopolskiej konwencji językowej, ale nie stanowią harmonijnej całości. Utworzony przez nie pejzaż akustyczny nie jest ani nastrojowy, ani monumentalny. Jest przerażający. Przywołanie wrażeń muzycznych okaże się jednym ze środków do wywołania dramatycznego napięcia, tak typowego dla dojrzałej twórczości Tuwima, sytuującej się w formule skamandryckiego katastrofizmu. A zatem tradycyjny motyw modernistyczny używany jest tutaj w nietypowej funkcji. Przywołanie impresjonistycznego kolorytu muzycznego nie wyczerpuje się na ewokowaniu klimatu melancholii.

¹⁰ Mianem utworu „wspomnieniowego” można by także określić *Kwiaty polskie*, gdzie najróżniejsze motywy muzyczne pojawiają się na prawach sygnałów i reminiscencji z przeszłości.

W nowej roli wykorzystywana jest nie tylko terminologia muzyczna spod patronatu Debussy'ego. Znacznie częściej, zwłaszcza w *Biblii cygańskiej*, pojawia się słownictwo określone mianem „Wagnerowskiego”. Kreowanie muzyki „grzmiącej” ma funkcjonalny związek z Tuwimowskim witalizmem, który choć w zmienionej postaci pozostaje obecny w późniejszej twórczości poety. Jednakże we fragmentach „Wagnerowskich” nie chodzi już o artykułowanie młodzieńczego entuzjazmu, częściej natomiast o efekt patetycznego dramatyzmu:

Na horyzoncie
Mosiężnym felczerskim talerzem
W ziemię wcina się słońce dzwoniące,
Zachód

Grom dnia uderzył w nich akordem
Skandal

Niebo w akordach, w gniewie aniołów.
Tragedia nad jeziorem

Tuwim sięgnie po stylistykę „Wagnerowską” raz jeszcze w okresie powojennym. W *Pieśni o Majakovskim* łoskot bębnow służyl będzie wywoływaniu podniosłego nastroju, dopiero bowiem w aurze tryumfu mógł się pojawić Generalissimus Stalin. W wierszu *Śląsk śpiewa* umuzycznienie pejzażu przemysłowego pomoże przy jego upiększaniu w stylu heroicznym. W obu wypadkach Tuwim powróci pod patronat „muzyki grzmiącej” w wersji, jaką znamy np. z programowej *Poezji* z roku 1918.

Śłopiewnie i Szymanowski

W poezji Tuwima, jak zaznaczyliśmy już na wstępie, niewiele jest utworów powiązanych z kontekstem muzycznym w sposób bezpośredni i głęboki. Do wyjątków z pewnością należą *Śłopiewnie*. Cykl powstały w 1921 roku został zadedykowany Karolowi Szy-

manowskiemu i doczekał się muzycznej adaptacji dokonanej przez tego właśnie kompozytora. Ale o muzycznych związkach *Słopiewni* w pierwszej kolejności zdecydowała koncepcja słowa. Tuwim posłużył się konstrukcją języka w założeniu asemantycznego, za to odznaczającego się wyrazistą i bogatą organizacją brzmieniową. Można tu chyba mówić o swoistym „słowie muzycznym”, w tym też kierunku zmierza interpretacja dokonana przez Jarosława Marka Rymkiewicza¹¹. A zatem można by potraktować *Słopiewnie* jako tekst paramuzyczny i dowodzić tej tezy za pomocą możliwie koherentnej i przekonującej analizy, a następnie umieścić ją w centrum pracy poświęconej muzycznym koneksjom poezji Tuwima. Jednak w rozprawie koncentrującej uwagę na opisie ewolucji motywu muzycznego *Słopiewnie* okazują się argumentem bardziej kłopotliwym niż przydatnym.

Przed interpretacyjną „aneksją utworu” przestrzega dotychczasowa tradycja badawcza. Zaniepokojenie może budzić łatwość, z jaką cykl Tuwima stawał się koronnym materiałem dowodowym lub ilustracyjnym dla wielu odmiennych interpretacji. Roman Ingarden oparł na nim wywód o brzmieniowej warstwie utworu literackiego¹². Podobnie postąpili autorzy współczesnego podręcznika teorii literatury, znajdując w nim wiele stosownych przykładów tłumaczących koncepcję autonomii języka poetyckiego¹³. Jadwiga Sawicka uczyniła ze *Słopiewni* ważny argument na rzecz Tuwimowskiej „filozofii słowa”, a Jarosław M. Rymkiewicz wykorzystał je dla prezentacji twórczości młodego Tuwima, umieszczonej w kręgu mitu, religii i pytań egzystencjonalnych¹⁴. Natomiast Romuald Cudak potraktował je jako eksperyment poetycko-lingwistyczny stanowiący znakomity poligon dla sprawdzenia aparatu analizy językoznaw-

¹¹ Por. J.M. Rymkiewicz: *Julian Tuwim*. W: *Literatura polska 1918–1932*. Red. A. Brodzka. Warszawa 1975, s. 296–297.

¹² Por. R. Ingarden: *Jeszcze „Atuli Mirohlady”*. W: *Idem: Studia z estetyki*. T. 3. Warszawa 1970, s. 176.

¹³ Por. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1975, s. 91, 103, 148, 151.

¹⁴ Por. J. Sawicka: *„Filozofia słowa” Juliana Tuwima*. Wrocław 1975, s. 55–59; J.M. Rymkiewicz: *Julian Tuwim...*, s. 297.

czej i semiotycznej¹⁵. Wszystkie te interpretacje, pomimo niewątpliwej spójności, siły przekonywania, a nawet mistrzostwa, nasuwają pewne wątpliwości. Przyczyną zastrzeżenia jest fakt, że wszystkie cytowane wywody (może z wyłączeniem Rymkiewicza), koncentrują się na tym, co w *Słopiewniach* jest nowe, lecz pomijają to, co jest w nich tradycyjne, pomimo że i to jest bardzo ważne. Cykl Tuwima stanowi bowiem wyraźnie, nawet na tle innych wczesnych wierszy, powiązany z kontekstem młodopolskim. Motywy czy tematy, które są podstawą semantycznych wariacji — archaiczna słowiańszczyzna, surowa natura i elementarne żywioły, franciszkanizm — to typowe motywy modernistyczne. Modernistyczna jest również koncepcja podmiotu lirycznego pojętego jako człowiek pierwotny, a przede wszystkim idea dotarcia do archaicznego, mitycznego czy „pozarozumowego” języka.

W zgodzie z młodopolskim rodowodem pozostaje także dedykacja cyklu. Karol Szymanowski był co prawda kompozytorem nowatorskim, może nawet w większym stopniu, niż się zwykło sądzić, ale jego nowoczesność dotyczyła rozwiązań ściśle muzycznych, z których Tuwim nie musiał sobie nawet zdawać sprawy. Tymczasem w swojej aurze kulturowej i w programie literackim muzyka Szymanowskiego była głęboko związana z mijającą epoką. Kompozytor eksponował motywy orientalne (III symfonia *Pieśń o nocy i Miłosne pieśni Hafiza*), ludowe, a zwłaszcza góralskie (*Harnasie*), mityczne (*Mity*), średniowieczno-religijne (*Stabat Mater*); pisał pieśni do wierszy Tetmajera, Kasprowicza, Micińskiego, szeroko wykorzystywał estetykę nastroju (*Nokturn*) i wymownym rezultatem uwiecznił współpracę z Jarosławem Iwaszkiewiczem (*Król Roger*)¹⁶. Dedykacja dla Szymanowskiego, wybór motywów, konstrukcja podmiotu,

¹⁵ R. Cudałk: „Światopętna treść dziwośłowów”. O języku poetyckim Juliana Tuwima. W: *Skamander*. [T. 1]: *Studia z zagadnień poetyki...*, s. 156–171.

¹⁶ Por. J. Skarbowski: *Muzyka w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. W: *Literatura — muzyka. Zbliżenia i dialogi*. Warszawa 1981. Książka ta dość powierzchownie rozważa związki muzyki i literatury. Kompetentne ujęcie problemu (i obszerną bibliografię) zawierają studia M. Głowińskiego, J. Opalskiego i S. Jarościńskiego w opublikowanym wcześniej tomie *Pogranicze i korespondencje sztuk*. Red. T. Cieślukowska, J. Sławiński. Wrocław 1980.

koncepcja czy idea języka i globalny cel utworu wiążą cykl z tradycją modernistyczną, natomiast językowa realizacja śmiało oddala go od młodopolskich konwencji. Można więc popatrzeć na *Słowieńnie* jako na próbę pogodzenia modernistycznych inspiracji z impulsami płynącymi z niektórych postulatów futurystycznych, teoretycznych propozycji Szklowskiego i praktyki poetyckiej Chlebnikowa. Ale próba ta okazała się tylko jednorazowym eksperymentem. Ewolucja poezji Tuwima poszła w innym kierunku. „Człowieka pierwotnego” zastąpił „prosty człowiek”, wzrosła liczba współczesnych realiów, a wiodący motyw — natura, został na trwałe związany ze swoją antytezą — cywilizacją. Poeta zaniechał konstrukcji „czystego” języka poetyckiego i poszukiwań językowej „utopii”. Co prawda, do niektórych rozwiązań lingwistycznych powrócił jeszcze w *Zieleni*, lecz już nigdy nie próbował odtwarzać pradawnego języka, który by był nośnikiem wartości muzycznej.

W linii rozwojowej całej twórczości Tuwima *Słowieńnie* lokują się raczej na marginesie, a w porządku ewolucyjnym motywu muzycznego również bardziej są zjawiskiem efemerycznym niż ogniwem łańcucha rozwoju. Po *Czwartym tomie wierszy* muzyka przestała być nie tylko ekwiwalentem mitycznego początku, ale także w coraz mniejszym stopniu pełniła funkcję abstraktu, komponentu nastroju czy stylistycznego ornamentu. I choć stąd daleko jeszcze do końca ewolucyjnego ciągu, to Tuwimowska muzyka coraz wyraźniej zmierzała w stronę konkretności.

Muzyka jako konkret

Dotychczas prezentowaliśmy wiersze, w których muzyka odgrywała różnorodną rolę, ale pomijane były teksty, w których słownictwo muzyczne służyło opisowi i prezentacji dosłownej, autonomicznej rzeczywistości muzycznej. W cytowanych utworach efekty muzyczne były sygnalizowane, ale nie przedstawiane. Najwyraźniej widać to na przykładzie użycia słów oznaczających instrumenty. Wszelkie „harfy” i „dzwony” rzadko funkcjonowały jako konkrety, emanowały zwykle „światłem” lub „smutkiem”, a jeżeli mówiło się

o płynącym z nich dźwięku, to zwykle nie było wiadomo, kto, co, jak, gdzie i dla kogo na nich grał.

Z odmiennym, bardziej przedmiotowym traktowaniem muzyki spotykamy się w tekstach narracyjnych. I tak w poemacie *Piotr Płak-sin* Włas Fomycz Zapojkin grywa na klawirze *Ostatni dzionek dzisiaj* na dwa sposoby: „przeciągle” lub „słodko”. W poemacie *Flecista* tytułowy bohater wykonuje partię solową, którą próbuje zagłuszyć *tutti* orkiestry symfonicznej, aby usłyszała go nieznajoma z trzeciego rzędu. Zbyt cicho grający flet jest równocześnie symbolem małego, zapewne nieśmiałego flecisty. W obu utworach posiadanie instrumentu i umiejętności gry na nim jest bezcennym atutem przy zdobywaniu kobiety. Jeżeli zwrócimy jeszcze uwagę na charakterystyczny kształt obu instrumentów, odniesiemy wrażenie, że pełnią one funkcję ironicznie jawnych znaków fallicznych. Jednakże dla nas ważne jest to, że rola instrumentu nie ogranicza się do muzycznego konkretnego, lecz jest nośnikiem dodatkowych znaczeń.

Z podobnym zjawiskiem spotykamy się w satyrach antyniemieckich. *Przed Paryżem* przedstawia sytuację, w której siły pruskie zagrażają stolicy Francji, natomiast w *Parademarszu* okupują Łódź. W obu wypadkach Prusacy pokazani są w trakcie wojskowej parady:

Zbliżał się gbur germański z tryumfem przechwałki
Jużem widział, jak butnie w mieście się rozgości,
Jak warkną suche bębny, zagwiżdżą piszczałki

Przed Paryżem

Podkute stopy. Trzeszczy werblem
Groch pruskich bębnow...

Parademarsz

Łoskot bębnow i marszowa melodia są tu nie tylko przedstawionym konkretem, ale i symbolem pruskiego militarystyki — siły, kar-ności, a zarazem brutalnej tępoty. Interesująco rozwiązane są finały obu wierszy, w których Prusacy znajdują pogromców:

Lecz otośmy ujrzeli z zapartym oddechem,
Jak na polach francuskich piechota i tanki,

Działa, pułki pędzone zwycięskim pośpiechem
Poszły naprzód w cudownym rytmie Marsylianki
Przed Paryżem

Tutaj pogromu dokonują Francuzi idący w rytm *Marsylianki*, natomiast w *Parademarszu* podobne zwycięstwo odnosi łódzki młodzian, który:

Oczyma krzyczy Marsylianke
I ostrzem wbija w pruski szyk
Nienawiść młodą, mściwy krzyk.

W obydwu wierszach „pruski marsz plugawy” zostaje rozbity przez *Marsylianke*. Kompozycja obu tekstów wzorowana jest na kompozycji klasycznej symfonii, w której rozgrywa się walka dwóch tematów muzycznych. A zatem mamy tu typowy chwyt modernistyczny znany nie tylko z realizacji Przybyszewskiego, Rolicz-Liedera czy Grossek-Koryckiej, ale także z Tuwimowskiej *Symfonii o sobie samym*. A więc prezentacja muzyki jako konkretnego ciągle mieści się w konwencji młodopolskiej. Muzyka w poezji Tuwima, nawet tej narracyjnej, nigdy nie chce być tylko muzyką, zawsze znaczy coś jeszcze. Nawet wtedy, gdy w wierszu *Patriota* znakowi abstrakcyjnej i literackiej muzyczności — „harfie eolskiej” przeciwstawiony jest konkretny muzyczny — „bas i dwie skrzypki w karczmie”, to i ten konkretny jest symbolem „Polski rzępolącej jarmarcznie”. I chociaż zauważalne jest odchodzenie od abstrakcyjnego traktowania muzyki w stronę konkretności, to jednak wyraźniejszej ewolucji ulega nie tyle sposób przedstawienia, ile sama muzyka jako przedmiot tego przedstawienia i przypadająca jej funkcja. I tak, kiedy muzycznym znakiem znienawidzonej rzeczywistości przestają być wojskowe marsze, wtedy ich miejsce zajmuje brzmienie chórów i orkiestr strażackich uświetniających „narodowy obchód” i imprezy towarzyszące (*Zabawa, Et arceo, Quatorze Juillet*). Muzyczny konkretny może być zatem znakiem rzeczywistości społecznej. Po raz pierwszy można to zauważyć w wierszu *Mąż i ja*, gdzie detal dookreśla socjalny status prezentowanego środowiska:

Uwerturę z „Orfeusza”
gra orkiestra uśmiechnięta

Można domyślić się, że uwertury z *Orfeusza i Eurydyki* Glucka nie mogła grać pierwsza lepsza orkiestra z jakiegokolwiek lokalu, a promieniste uśmiechy zapewne skierowane były do gości z „wyższych sfer”. Kawiarnia, elegancka restauracja czy nocny bar są miejscami często pojawiającymi się w poezji Tuwima, których prezentacji towarzyszy zwykle przywołanie muzyki. Właśnie: kawiarnia, a nie filharmonia. U Tuwima należałoby wyróżnić wiele wersji kawiarni: wykpiąca młodopolska, mieszczańska — świat kawiarnianych „śpiochów i szczochów”, kawiarnia sentymentalnych spotkań kochanków, kawiarnia literacka (typ „Ziemiańskiej”), ekskluzywna kawiarnia spotkań „Warszawki”. Za każdym razem muzyka określa klimat, socjalny status bywalców i jej szeroko rozumianą funkcję społeczną. Kawiarnia najczęściej prezentowana jest w aurze szaleńczej zabawy, w oparach alkoholu, w atmosferze skandalu:

O, jak wyją te straszne walczyki,
Jak cię szarpią, wplecioną w męczarnię!
Oczy moje, jak ostre okrzyki,
Przeszywają gorącą kawiarnię!

Alkohol

Wrzawa, wrzawa, a two-step szalony
Wre i pieni się, miota iskrami!
Ponad głową mą kelner spocony
Z entuzjazmem wywija kuflami

„Ekstrablatt!”

Każdemu z tych obrazów wystylizowanych nieomal na kręgi piekielne towarzyszy jakiś motyw muzyczny. W pierwszym tekście jest to walczyk, w drugim — akompaniament do „two-stepsa”, a np. w *Walcu starych panien* tytułowy walc. Ale od połowy lat dwudziestych pojawia się nowy nieodwołalnie dominujący motyw. Jest nim jazz.

Jazz

Fakt zwrócenia przez Tuwima uwagi na jazz wydaje się interesujący i ważny z co najmniej trzech powodów:

1. To dostrzeżenie wielkiego fenomenu, zjawiska, którego powstanie należy obok narodzin kina uznać za jedno z największych wydarzeń w kulturze XX wieku.
2. To świadectwo wrażliwości na przemiany społeczno-cywilizacyjne, które zachodziły współcześnie, do których należy także zaliczyć narodziny kultury masowej.
3. To wypadek dość rzadki w literaturze, zwłaszcza polskiej, ale zarazem typowy dla twórców z kręgu Skamandra (przede wszystkim Pawlikowska, a także Słonimski, Wierzyński i Szemplińska)¹⁷.

Trzeba jednak wyjaśnić, że muzyka, z którą mógł się zetknąć Tuwim i którą nazywał „jazzem”, z dzisiejszego punktu widzenia nie zasługuje na to miano. Fakt ten jednak nie miał znaczenia dla ówczesnych odbiorców, dla których ta zupełnie nowa, lekko swingująca muzyka taneczna doskonale mieściła się pod szyldem jazzu. Pierwsza wzmianka o jazzie znajduje się w dość zaskakującym kontekście, w wierszu z 1922 roku pt. *Ça ira*. Jest to typowy utwór pacyfistyczny, utrzymany w poetyce ekspresjonizmu, gdzie obraz Barbussowskiego pochodu ofiar wojny krzyżuje się ze scenami orgiastycznej zabawy:

Śmiercią bębni barbarzyński jazzband,
Twardym bólem w kościach czaszek drga,
W gęby brukiem bije, w szyby tancbud:
Ça ira! Ça ira! Ça ira!

Jazz mógł mieścić się w tle tak makabrycznym dlatego, że był wówczas odczuwany jako zjawisko obce i niezrozumiałe, a zatem podatne na demoniczną mitologizację. Kolejnym świadectwem na obecność i egzotyeczność w odbiorze jazzu jest późniejszy o 6 lat wiersz *Stop*:

Stop! Beniek Spinka z IV-b klasy,
Radioamator,

¹⁷ Za najbardziej konsekwentne i udane należy uznać próby Pawlikowskiej. Por. M. Jasnorzevska-Pawlikowska: *Dancing — karnet balowy*. Warszawa 1927.

Złapał na fali 303
Jazzband z Saturna.

Jazz jest tutaj sensacyjnym, wręcz nierealnym fenomenem, owocem opętańczego rozwoju cywilizacji, kolejną „nowiną” w stylu amerykańskim. Przy okazji mamy tu aluzję do sposobu słuchania tej muzyki, ówcześni jazzfani jedyną okazję do posłuchania prawdziwego jazzu mieli bowiem za pośrednictwem radia, dzięki któremu „wyłapywali” programy nadawane przez londyńskie BBC. Jeszcze w wierszach z tomu *Słowa we krwi* jazz traktowany jest z nieomal zabobonnym lękiem. Jawi się w alegorycznej postaci alkoholowego duszka:

Krętą zmijkę zieloności słodkiej
Wśliznął zwinnie do płynu złotego
Mister Mixer, Lord of Jazz and Cocktail,
Gubernator Barwistanu mojego

Cocktail

lub też jako słowo magiczne w monologu prestidigitatora:

Na pręty dźwięków metalowych
W biegu nadziewam je jak zongler!

Spójrzcie, jak poryw fajerwerkiem
Rozbijam w jazz-band barw i iskier,

Hokus-pokus

Kiedy w wierszach z lat trzydziestych jazz wreszcie zacznie być traktowany jako muzyka taneczna i będzie prezentowany w kontekście scen dansingowych, jako ich konieczny element, to jednak pomimo pewnego oswojenia nie utraci alkoholiczno-magicznego demonizmu. Zostanie ponadto wzbogacony o wymiar erotyczny:

O, jak błogo w nocnym barze,
W płaszącym zatrzęsieniu,
W gromach jazzu, w pijanym gwarze
Omdleć w nagłym zachwyceniu.

Dancing

W „nietutejsze oczy” czy raczej w „murzyński pysk” jazzu Tuwim spogląda niezwykle, podobnie jak Herman Hesse. Pisarz ten jako pierwszy dokonał wielkiej literackiej introspekcji tego rodzaju muzyki. Autor *Wilka stepowego* dotarł do istoty jazzu, opisując solowe partie „króla” tej muzyki, saksofonisty Pabla:

Oczy jego zabłyśły szczęściem, zachwycony, zerwał się ze swego krzesła w orkiestrze, uderzył gwałtownie w róg, włożył na krzesło, stanął wysoko i zagrał wydymając policzki. Kołysał się dziko i błogo w takt muzyki¹⁸.

Narrator porywa do tańca podekscytowaną prostytutkę i przesuwając się obok Pabla, „który w miłosnym objęciu uwiśł na saksofonie. Ogarnął nas promiennym i na wpół tylko przytomnym spojrzeniem pięknego zwierzęcia”¹⁹. W utworze Tuwima znajdujemy nieomal replikę tej sceny:

Na dancingu mdleją w płasie
W mdłych oparach, w sennych mgłach.
Skacze kurwa przy alfonsie,
Zachwyceni słodko trą się,
Dmie w saksofon błady gach:
Hopla, maleńka! youpla, maleńka!

Plajta

Zarówno Hesse (tłumaczony w roku 1929 przez Józefa Wittlina!), jak i Tuwim, pisząc o jazzie, posługują się poetyką wizji alkoholycznych i narkotycznego snu, mocno akcentując wymiar erotyczny. Obydwaj pisarze są silnie osadzeni w tradycji kultury europejskiej i jazz odczuwany jest przez nich jako muzyka dotknięta skazą złego smaku, wyłącznie zmysłowa, prymitywna, wyzwalająca „zwierzęce instynkty”, odpychająca i pociągająca zarazem. Ten złożony spłot wrażeń znakomicie artykułuje Tuwim, posługując się nieomal wyłącznie środkami onomatopiecznymi:

¹⁸ H. Hesse: *Wilk stepowy*. Tłum. J. Wittlin. Warszawa 1956, s. 191.

¹⁹ Ibidem, s. 185.

A może jazz, jazz, jazz!
Bęben, bim-bom, rumba, trąba,
humpa, humpa, banda, bomba,
ręka dynda, noga dęba,
łbem o łeb, przy gębie gęba,
szampan, kompan, chodź pan, pij pan,
biba, baba, cymbał, bij pan,
balans, bilans, balon, bilon,
bęcwał, w zęby, bęc w babilon,
humpa, pumpa, w lewo, w prawo...

Melodia Warszawy

Jednakże pełny zestaw środków wypracowanych podczas prezentacji jazzu, zaczynając od organizacji brzmieniowej, a kończąc na dynamizującym styl użyciu wulgaryzmu, w pełni wykorzystany zostanie dopiero w *Balu w Operze*:

Ostro gra orkiestra-kiestra,
Z czterech rogów, czterech estrad
Pryska extra bluzgi grzmiące,
Miedzią pluska i mosiądзем
I bęc! w blask, w oklaski, brawo,
W drgawki metalową lawą
I jazz w blask grzmieć furioso
I nagle duszną tuberozą
W krew, w nozdrza placadiutanta
(Tempo: szampan, szatan, szantan)²⁰.

Jazz jest nie tylko znakiem ekstatycznej zabawy, ale ta orgiastyczna i snobistyczna zarazem perwersja ma odsłaniać moralne rozpamiętanie elity władzy. I jest w końcu znakiem apokaliptycznym. Szczególnie ekspresyjnie pokazuje to czterowiersz:

Centaur wlaźł na Centaurzycę,
Dęba stanął koń w muzyce
I oderżał arię końską,
Mierząc w swacę babilońską,

²⁰ J. Tuwim: *Bal w Operze*. W: I d e m: *Dzieła*. T. 3: *Jarmark rymów...*, s. 254–255.

To bez wątpienia jeden z najefektowniejszych i najprzemysłniej skonstruowanych obrazów muzycznych w twórczości autora *Słopiewni*. Wydaje się, że w wierszach mówiących o jazzie Tuwimowi udało się wypracować własną formułę literackiej kreacji muzyki, formułę, jaką nie posługiwał się jeszcze, pisząc nastrojowe wiersze utrzymane w stylu Młodej Polski.

Muzyka mechaniczna

Kolejnym, obok jazzu, wielkim wydarzeniem w historii i socjologii muzyki wieku XX było powstanie i rozwój muzyki mechanicznej. Rzeczywiście można tu mówić o prawdziwej rewolucji; dzięki radioodbiornikom i nagraniem płytowym, a w mniejszym stopniu filmowej ścieżce dźwiękowej muzyka z wszystkich epok w wykonaniu niezliczonej liczby interpretatorów mogła docierać do milionów ludzi. Dzięki wynalazkom społeczny model funkcjonowania muzyki uległ daleko idącym zmianom. Spośród nowych zjawisk najważniejsze wydaje się powstanie nowoczesnego rynku muzycznego wraz z mechanizmami zbiorowego kształtowania gustów, kreowania idoli itp., a przede wszystkim z podporządkowaniem spraw artystycznych nieubłagany prawom komercji.

Tuwim nie przywołuje muzyki mechanicznej zbyt często (rzadziej niż jazz), a jeżeli już — to z niechęcią. Młody Tuwim, wbrew futuryzującej deklaracji w *Poezji*, nie zwraca uwagi na atrybuty radiofonii i fonografii. Kiedy w późniejszych wierszach satyrycznych pojawi się okazjonalna wzmianka o płycie gramofonowej, to zgodnie z potoczną praktyką językową stanie się znakiem monotonii i jałowości:

Tak jednostajnie i unisono
Miejskiej symfonii płyta się kręci.
Melodia Warszawy

Mamy tutaj jednak również interesującą próbkę świadomości socjomuzycznej lat trzydziestych, kiedy muzyka odtwarzana z płyt

stanowiła już dla odbiorców bardziej elementarne doświadczenie niż muzyka z koncertu w filharmonii. W innej wzmiance słowo „płyta” jest obraźliwym epitetem wykorzystanym w personalnym przytyku:

Gramofonowa zgrana płyta
Skryba, skrobiący na odcinek
O pewnym pieńku

Z podobną ironią i pogardliwością jest traktowane radio:

Radio — to cudowny wynalazek! Jeden ruch ręki —
i nic nie słychać.

Varia

Tuwim jako człowiek znający instytucję radia z autopsji znakomicie rozumiał zasady jego funkcjonowania. W satyrze *Stop* pokazuje mechanizm standaryzacji i homogenizacji obowiązujący przy redagowaniu programu radiowego, natomiast w *Karierze Johna Nobody* przedstawia sposób wykorzystania radia w celu handlowych i ideologicznych manipulacji. Tak więc słowo „radio” stało się w poezji Tuwima znakiem nowych procesów cywilizacyjno-społecznych, niekiedy odnosi się też do zbiorowości, która jest przez nie kształtowana i sterowana. Obraz radioodbiornika grzmiącego muzyką z uchylonego okna to sygnał znienawidzonego tłumu, który przeżywał Tuwima od czasów młodszej *Wiosny*, aż po późne satyry antymieszczańskie:

Jubiluje dzicz pogańska,
Megafony ryczą z mieszkań.
Na ulicy

„Piekłu” urządzeń mechanicznych służących do odtwarzania muzyki, tak jak i całemu kompleksowi cywilizacyjnemu Tuwim przeciwstawia „raj” natury, świat najczystszych i najpiękniejszych dźwięków. Dlatego też buduje wizję poetycką, w której cywilizacja zostaje opanowana i rozbijona przez przyrodę:

Nocnych świstków wydawcy — słowiki —
Oblegają telefon ariami
I bżem zieżą radiowe głośniki.

Ucieczka

Ten wiersz nieprzypadkowo nosi tytuł *Ucieczka*. Ta utopijna wizja jest ucieczką od rzeczywistości, w której cywilizacja zdominowała naturę. O ile banalnym i naiwnym konceptem jest przemiana radioodbiornika w słowika, o tyle uczynienie ze słowika radiowca stało się pomysłem na bardzo nowoczesną i przenikliwą satyrę. Bowiem i tak można popatrzeć na *Ptasie radio*. I już nie ironicznie, ale wręcz cynicznie mogą zabrzmieć standardowe formuły z początku tego wiersza:

Halo, halo! Tutaj ptasie radio w brzozowym gaju,
Nadajemy audycję z ptasiego kraju.
Proszę niech każdy nastawi aparat,

kiedy zdamy sobie sprawę, że jego autor w jednym ze swoich juveniliów (tekście bardzo podobnym do *Ptasiego radia*) mógł napisać:

Kto z was mowę ptaków zna?
Nikt — i tylko jeden ja.

Mowa ptaków

Muzyka natury, muzyka cywilizacji

Ucieczka czy *Ptasie radio* ukazują, że Tuwimowski świat dźwięków nie wyczerpuje się na estetycznej produkcji człowieka. Oprócz oficjalnej muzyki — części artystycznego dorobku ludzkości — istnieją jeszcze inne światy akustyczne, którym muzyka człowieka zawdzięcza swoją genezę i rozwój. To brzmienie natury i cywilizacji. Te dwie „słyszalne” rzeczywistości nazywamy tu muzyką, ponieważ zarówno świat dźwięków naturalnych, jak i sztucznych został wymodelowany przez Tuwima na wzór muzyki tworzonej przez ludzi. Światy te mają swoje filharmonie i estrady (las, łąka — ulice i hale fabrycz-

ne), wykonawców (zwierzęta, rośliny, żywyoty — robotnicy, maszyny), instrumenty (liście, skrzydła, rzeki — przedmioty i urządzenia), a także własne tempa, tonacje, gatunki, kompozycje itd. Utwory określone mianem „pejzaży akustycznych”, takie jak np. *W lesie, Dwa wiatry, Przedwiośnie, Warszawa, Z powodu maszyn* są swoistymi „koncertami”²¹. Zastosowanie techniki onomatopeicznej pozwala na dokonanie pewnego rodzaju „rejestracji” i „transmisji” ścieżki dźwiękowej tych koncertów. Lektura „pejzaży akustycznych” szczególnie wyraźnie ujawnia typowo Tuwimowską opozycję pomiędzy naturą i cywilizacją²². Zgodnie z tym przeciwstawieniem brzmienie natury prezentowane jest jako rezultat doskonałej harmonii:

Za dyskretną idąc dyrygentką
Dźwięczność świata dygoce giętko
I nad wierszem różowością trzęsie
Ponad wszelkie zielone pojęcie.

Gałąź

Głowski z raju natury przeciwstawiony został zgilek cywilizacji, upiorny hałas, którym dyryguje szatan:

Bies ścierwo błyska i kręci,
Prądem razi w stal, łoskotem gromi.

Z powodu maszyn

Warto przypomnieć, że diabeł zarządzał także jazzem i muzyką mechaniczną. Są to bowiem te obszary muzyki, które związały się z cywilizacją i dlatego musiały spotkać się z Tuwimową nieufnością. Autor *Rzeczy czarnolesskiej* zdawał sobie sprawę, że spokrewnienie muzyki z techniką i poddanie jej regułom degenerującej się cywi-

²¹ Terminem „pejzaż akustyczny” posługuje się A. Węgrzyniakowa, pokazując równocześnie rolę „muzyczności” w poetyce Tuwima. Por. Eadem: „Ja, głosów świata imitator”. („W lesie” Juliana Tuwima). W: „Prace Historycznoliterackie”. T. 14. Red. I. Opacki. Katowice 1979.

²² O opozycji „natura” — „kultura” pisze I. Opacki w: *Rousseau mieszczańskiego dwudziestolecia. „Samotność” i „wspólnota” w międzywojennej poezji Juliana Tuwima*. W: Skamander. [T. 1]: Studia z zagadnień poetyki...

lizacji grozi muzyce redukcją do postaci nonsensownych szumów i szmerów:

Klaksony, saksofony,
Syreny, trąby, dzwony,
Misteria reklam,
Wrzeszczący ekran,
Łomot tramwajów, szurgot nóg,
Aut ciężarowych turkot o bruk,
Ulice huczą, ulice wrą:
Wieczór Warszawa... za dziesięć gro...

Melodia Warszawy

Ostrzeżenie to można odczytać z napisanej w technice dźwiękowego collage'u *Melodii Warszawy*. Na paradoks zakrawa fakt, że tekst tak oryginalny i zarazem nowoczesny, jeden z najlepszych w dorobku poety, powstał na potrzeby estrady.

Muzyka i człowiek

Człowiek Tuwima bardzo bezpośrednio i dramatycznie uwikłany jest w świat muzyki, natury i cywilizacji. Natomiast jego kontakty z własną muzyką układają się nieco inaczej i podlegają wyraźnej ewolucji. Relacja ta zmienia się wraz ze zmianą koncepcji muzyki. Bohater wczesnych wierszy Tuwima, w których terminologia muzyczna była podstawowym budulcem metafor, traktował muzykę jako środek pośredniczący w odbiorze rzeczywistości. Ale był to związek abstrakcyjny i enigmatyczny. W utworach narracyjnych z tego okresu pojawiały się bardziej jednoznaczne sceny, w których bohater bezpośrednio stykał się z żywą muzyką. Wtedy zwykle był członkiem orkiestry (*Flecista*, „*Extrablatt!*“) lub samotnym instrumentalistą (*Piotr Płaksin*, *Kusy*, *Z podróży*). Jednak portret wykonawcy muzyki z czasem uległ zmianie:

Skrzydeł nie mam! Więc śpiewam, nędzny i szalony,
O, z światła reflektora wykwiła Selene

Śpiew z galerii

To jedynie z pozoru fragment występu bohaterskiego tenora, w rzeczywistości jest to część wyimaginowanej pieśni rozmarzonego fryzjera:

Tak śpiewał mój bohater z wysokiej galerii,
I tak płakał — tak kochał — i tak w krzesła runął.
Śpiew z galerii

W poezji Tuwima nie ma już miejsca dla opętanych żywiołem muzyki pieśniarzy i wirtuozów, opis ekstatycznego muzykowania może pojawić się tylko w postaci parodii:

Aptekarzowa w papilotach,
Różowa, duża, z zadartym nosem,
Od rana śpiewa wysokim głosem
Romans „Moja tęsknota”.
Muza

W pisanych pod egidą Młodej Polski wierszach Tuwima spotkanie z muzyką mogło być jeszcze teofanią:

Płynąć... płynąć... i poczuć Patos Bezmiaru,
Patos ciśniętej w bezkres perspektywy!!...
(O, muzyko, muzyko dali drżącej, złocistej...)
Patos dali

Jest mi ogromnie i powszechnie,
Zamykam oczy i śmieję się, i śpiewam
Beethoveniczne urojone psalmy,
Poezja

Teofanią i to programową miała też być dionizyjska pieśń Sokratesa:

Rypcium pipcium, chodź Ksantypciu!
A muzyka gra!!

Ale ta próba uwspółcześnienia dionizyjskiego śpiewu brzmi kontrowersyjnie i niebezpiecznie, przypomina inne „pieśni” nowych bo-

haterów Tuwimowskich, które już z pewnością utraciły teofaniczność:

I wesoło podśpiewuje
Nową polkę: „Husa-husa!”

Demon

Idzie przez ulicę
Krwawy komunista,
Rękę w kieszeń wsadził
I tak sobie śwista:

Piosneczka

Marszczy brwi surowo,
Oczy we mnie wpiera,
A ja sobie świstam
Jednego szlagiera.

Gwiżdżąc sobie a muzom

Szedłem. Dante fryzjczyków i pensjonarek,
Gwiżdżąc

[inc. „Na kretyńskim krynickim deptaku...”]

Od momentu wprowadzenia „prostego człowieka” w poezji Tuwima nie ma już miejsca (poza wybrykami jazzmanów) na muzyczne ekstazy. „Prosty człowiek”, ów uczestnik cywilizacyjnej wspólnoty, uprawia muzykę po swojemu — nuci piosenkę lub pogwizduje. Czyni to zwyczajnie i machinalnie, tak jakby palił papierosa. Autor *Balu w Operze* tworzy tu ironiczny, ale przenikliwy obraz muzycznych kompetencji człowieka połowy XX wieku. Już nie gra i nie śpiewa, ale jeszcze nie zamilkł, ogłuszony dźwiękiem płynącym z głośników.

Muzyka niepowtarzalnie Tuwimowska

Nie udało się w tym wywodzie uniknąć wartościowania. Najpierw wyróżniony został *Bal w Operze* i *Melodia Warszawy*, potem

Ptasie radio. Do tej listy należałoby dopisać jeszcze *Lokomotywę*. Utwory te wybrane zostały z różnych powodów, ale nieprzypadkowo łączy je jedna cecha — instrumentacja głoskowa stwarzająca iluzję „żywego” dźwięku. Są to nieskomplikowane, choć mistrzowskie, konstrukcje onomatopieczne, w których muzykę można po prostu „usłyszeć”. Czy można ją także „usłyszeć” w innych utworach Tuwima? Oczywiście, jeżeli się tylko potrafi, ale jest to już problem z zakresu sposobów odbioru. Można, tylko czy warto? I czy rzeczywiście o to chodzi? Postawmy jeszcze jedno pytanie dotyczące konkretyzacji i jej tekstowych dyrektyw: czy pojedyncza wzmianka o „szumie liścia”, wzmocniona użyciem spółgłosek szumiących, po to umieszczona została w wierszu Tuwima, aby uruchomić dźwiękową, ba, muzyczną stronę naszej wyobraźni? Jeżeli jest tylko po to, wówczas nie warto angażować imaginacji, bo zbyt banalne i konwencjonalne są środki użyte do jej pobudzenia. I z taką surowością należałoby odnieść się do większości Tuwimowskich prób wykorzystania terminologii muzycznej. Ale musimy pamiętać, że ów „szum liścia” gra w tekście nie tylko brzmieniem i wartością semantyczną, ale także walorem stylistycznym. Ten jeden zwrot, zależnie od kontekstu, może napinać, burzyć, zmieniać stylistykę całego utworu. W wypadku Tuwima właśnie kontekst stylistyczny wydaje się najważniejszym punktem odniesienia dla terminów muzycznych.

Sytuacja ta znana jest z *Dziesięciolecia*, gdzie słowa „hymn” i „okaryna” funkcjonowały jako sygnały młodopolszczyzny i językowej potoczności. W ten sposób próbowaliśmy też spojrzeć na satyry antyniemieckie. Dźwiękonaśladowczy zwrot:

Głupie junkry z łoskotem otrąbią paradę
Przed Paryżem

jest muzyczną aluzją do wojskowych marszów, ale równocześnie wyrazy takie jak: „junkier”, „trąbienie”, „parada”, wraz z oficjalnymi tytułami, komendami wojskowymi i formułami narodowych hasel tworzą słownik mocarstwowych Prus, który w wierszu ulega językowej kompromitacji. Dwadzieścia lat później wykorzystanie tego

samego kręgu słów, wraz ze stworzeniem muzycznej aury, posłuży Tuwimowi do konstrukcji i destrukcji Klempererowskiego LTI²³.

Zaśpiewają „hajhitla” dla Gretchen,
Na to Gretchen „hajhitla” wyszepce.
Hajhitla

Słowa konotowane przez hasło „muzyka” przydały się też przy odtwarzaniu „języka biurokratycznego”:

Stukają drewnianą melodią
Młoteczki pieczętek i stempli,
Referent

Natomiast „trąba metalem wrzasku wzdęta” z *Zabawy* oraz „pieśń” z *Trzech wierszy o fryzjerze* zostały wykorzystane do kreowania „mieszczańskiego bełkotu”, „harfa eolska” z *Patrioty* do języka propagandy sanacyjnej, „marsz” z *Przed Paryżem* oraz „trąbka” i „bęben” z *Wroga* do języka militarystycznego. Terminy muzyczne znalazły się w obrębie wszystkich języków oficjalnych, z którymi Tuwim prowadził nieustający dialog, i który to dialog stał się „solą” jego poezji²⁴. Muzyka niepowtarzalnie Tuwimowska to muzyka, która „najgłośniej” brzmi w planie stylistycznym. Muzyka zwracająca na siebie uwagę brzmieniem, ale frapująca walorem socjolingwistycznym.

Orfeusz w piekle XX wieku

Podsumujmy „muzyczne” sukcesy poezji Tuwima: mistrzowskie „pejzaże akustyczne” i oryginalna „socjolingwistyka muzyki”. W pierwszym wypadku jest to rezultat perfekcji prozodyjnej,

²³ LTI – „Lingua Tertii Imperii” („Język Trzeciej Rzeszy”); przywołuje tu tytułowy termin książki V. Klemperera (LTI. *Notatnik filologa*. Przeł. J. Zychowicz. Kraków 1983).

²⁴ O roli języków oficjalnych pisałem w rozprawie: *Opozycja języka intymnego i oficjalnego w lirycznej i satyrycznej twórczości Juliana Tuwima*. [Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Ireneusza Opackiego, maszynopis]. Katowice 1978.

w drugim — stylistycznej. Trudno natomiast powiedzieć, aby decydującą rolę odegrała tu muzyczna wrażliwość poety. Autor *Słopiewni* nawet w najlepszych tekstach „umuzycznionych” nie zdradza osobowości wyrafinowanego melomana. Ale trzeba mu przyznać, zwłaszcza w tekstach późniejszych, dyskretną powściągliwość w prezentowaniu muzycznego gustu. Nie nadużywa specjalistycznych terminów, nazwisk i tytułów. Jeżeli już zdarzy mu się wykorzystać nazwisko słynnego kompozytora, to robi to w oryginalny sposób:

A urzędnik — telegrafuje
Jakby Chopin uderzał w klawisze:
Ucieczka

Ten ironiczny fragment przy okazji zdradza, że Tuwima bardziej interesuje postać urzędnika niż kompozytora. Ale czy za wyborem tematyki społecznej i cywilizacyjnej nie kryją się przypadkiem pewne przekonania estetyczne? Szukając odpowiedzi na to pytanie, powróćmy jeszcze raz do tematu: „człowiek — muzyka — technika”:

Bank ćwierkał dźwięcznie remingtonów świrem,
I na klawiaturach liter
Grały skaczące, zwinne maszynistki
Sonaty cudzych majątków, rwanymi rytмами bite.
Asyria

Obrastają natrętnym szeptem głębin mieszkania,
Krzeseł przy stole zaczęte, melodią kończy się we śnie.
Życie codzienne

Brak mu tylko strun
A byłby fortepianem.
O moim stole

Palcami w stół na lutni dźwięczę.
Do losu

Dzieję czary, zachwycony Sylen,
Dziwy gwiżdżąc na Watermanie.
Najście

Z cytowanych fragmentów wyłania się portret bohatera siedzącego przy stole na krześle i piszącego na maszynie lub trzymającego w rękę wieczne pióro. To obraz człowieka usytuowanego w Heideggerowskim pejzażu przedmiotów. Produkty cywilizacji są nie tylko przedłużeniem zmysłów człowieka, nie tylko jego naturalnym środowiskiem, które zastąpiło przyrodę, ale są także w stanie zaspokoić jego potrzeby duchowe. Sprzęty i urządzenia mogą odgrywać rolę tradycyjnych instrumentów, mogą stać się nowym źródłem muzyki i dawać człowiekowi muzykę. Mamy tu nie tylko przenikliwy raport o stanie cywilizacji, ale także interesujące świadectwo kryzysu dwudziestowiecznej świadomości estetycznej. Kryzysu, który przypadł na moment schyłku dziewiętnastowiecznej wrażliwości muzycznej, kiedy to muzyka wykonana w filharmonii zaczęła być odczuwana jako twór dziwny i sztuczny, oderwany od codziennego doświadczenia człowieka, od doświadczenia nowoczesnej cywilizacji. Jednakże z tych fragmentów można wyczytać znacznie więcej, więcej, niż chciał i mógł powiedzieć autor. W ukazanym wizerunku człowieka umieszczonego wśród przedmiotów zauważyć można moment aktywności, wynikającej jak gdyby ze zgody na otaczający świat. Najwyraźniej jest to czytelne w tekście *O moim stole, Do lasu i w Najściu*. Podmiot tych wierszy przyjmuje wyzwanie płynące ze strony przedmiotów i próbuje grać na stole jak na fortepianie i lutni, a na piórze marki Waterman — jak na flecie. W ten sposób powtarza gest, którym człowiek pierwotny wyprowadził muzykę z natury i sam wyprowadza muzykę z produktów cywilizacji. W ten sposób naśladuje Orfeusza, który zawędrował do piekieł XX wieku:

Dawny Orfeusz pieśnią swoją pokonał jedynie dźwięki przyrody. Dziś — musi przekrzyczeć, nawet w czasie pokoju, straszliwe piekło dźwięków sztucznych, będących dziełem człowieka. Dawniej melodia, przedzierając się do wieczności, musiała pokonać grzmoty Dzeusa, nawałnice Posejdona, stuk kopyt, turkot kół, ryk bydła i szczęk oręża. Można by napisać historię ewolucji dźwięków w świecie. Jak bardzo się one zmieniają! Jest ich coraz więcej i są coraz głośniejsze. Najmocniejsze dźwięki starożytności były sie-lankowe w porównaniu z niewinnymi odgłosami współczesnego miasta. Żelazo, szkło, kamień, motor i elektryczność zmówiły się,

zawarły ze sobą przymierze, żeby ogłuszyć człowieka i nie dopuścić łagodniejszych dźwięków do jego uszu. Syreny samochodów ostrzegają nas przed śmiercią pod kołami nie tak słodkim głosem, jak niegdyś syreny wodne wabiły ku śmierci Odyseusza. A cóż mówić o syrenach, ostrzegających przed atakiem lotniczym²⁴.

Wittlin już w latach trzydziestych postulował napisanie „historii ewolucji dźwięków w świecie”. Czy tej historii nie dokumentuje poezja Tuwima? Ba, a czymże innym są dzieje Nowej Muzyki? I tak oto odsłania się nieoczekiwana, wręcz niewiarygodna analogia. Poetyckiemu naśladowaniu głosów ptaków odpowiada muzyczna „ornitologia” Oliviera Messiaena. Fascynację ciszą (*Tragedia nad jeziorem, Z okruszynami młodości, Et arceo, Milczę*) podziela też John Cage (*opus 4'33*). „Pejzaże akustyczne” (*Stop, Melodie Warszawy, Bal w Operze*) mogą się kojarzyć z wcześniejszymi pomysłami Charlesa Ivesa i włoskich bruitystów albo z późniejszymi college’ami Pierre’a Schaeffera czy Yannisa Xenakisa. Zabawne i paradoksalne zdaje się to zestawienie awangardowych kompozytorów z amatorem szlagierów — „Ach, muzyczko. Sznycel raz! Brzęk talerzy!”. Ale Tuwimowska „muzyczka”, podobnie jak poważna muzyka współczesna, wyrasta z fundamentalnego doświadczenia codzienności. I to odkrycie nasyconej banałem i techniką chwili obecnej godne jest upamiętnienia:

A zatem na nagrobkach i pomnikach współczesnych poetów zamiast harfy i liry powinno się umieszczać małe Remingtony lub Underwoody, skrzyżowane z wiecznym piórem Watermana lub Parkera. Te narzędzia, nie uwłaczając czci dzisiejszego poety, z większą ścisłością służyć by mogły za insygnia jego pracy. Wieczne pióro z większym prawdopodobieństwem toruje dziś pocie drogę do wieczności, niż przestarzały zabytek instrumentalny, którego za życia nigdy nie miał w ręku²⁵.

²⁵ Ibidem, s. 379.

Rozdział IV

Akwatyki Woda i przedmioty Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej

Drzewo genealogiczne

Żywiołem poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej jest miłość. Jakże często można usłyszeć tę opinię! I niewątpliwie trzeba się z nią zgodzić, pamiętając jednak, iż słowo „żywioł” jest tu pojmowane przenośnie. Kiedy natomiast przywrócimy temu terminowi jego znaczenie dosłowne, wtedy przyjdzie stwierdzić, iż żywiołem Pawlikowskiej jest woda¹. Obydwie tezy nie są z sobą sprzeczne. Wszak w wielu miłosnych wierszach krakowskiej poetki pojawia się motyw wody, a prawie wszystkie jej „akwatyki” są równocześnie erotykami. Teksty, w których spotykają się te dwa wielkie tematy, stanowią materiałową podstawę tego eseju. Jest ich немало, co najmniej pięćdziesiąt utworów. Z powodzeniem można by skomponować z nich antologię opatrzoną malowniczym tytułem — „Morze i miłość”. Odpowiednim wydawcą byłoby, rzecz jasna,

¹ Artur Sandauer pierwszy zwrócił uwagę, „jak bardzo znamienne jest dla poezji Pawlikowskiej owo spoufalenie z wodą”. Pisząc ten esej, nie zdawałem sobie sprawy, iż rozwijam jego pomysł rzucony „przy okazji i w charakterze dygresji”. Czytamy w tym samym artykule: „Specjaliście od psychoanalizy twórczości, jakiemuś Gastonowi Bachelardowi, autorowi *L'eau et les rêves* i *La psychanalyse du feu*, to jej wewnętrzne spokrewnienie z wodą dałoby zapewne okazję do snucia daleko idących rozważań na temat imaginacji materialnej oraz jej praw”. (Idem: *Pawlikowska na tle prądów kulturalnych epoki*. W: Idem: *Poeci czterech pokoleń*. Kraków 1972, s. 126).

Wydawnictwo Morskie². Na okładkę tej wyimaginowanej książki znakomicie nadawałaby się reprodukcja popularnego obrazu angielskiego prerafaelity Johna Everetta Millais'go, zatytułowanego *Ofelia*. Przypomnijmy, jest to pośmiertny portret pięknej topielicy, której pysznie ustrojone, przybrane kwiatami ciało łagodnie dryfuje w rzece gęsto porośniętej wodną roślinnością. To ikonograficzne skojarzenie nie jest bynajmniej arbitralnym wyborem. „Niezgłębione szaleństwo Ofelii” jest fantazmatem, który stale dręczy czy raczej podnieca wyobraźnię poetycką Pawlikowskiej:

Myśl jakaś, dziwnie zawila,
Wciąż mi wmawiała uparcie,
Że kiedyś się już utopiłam
W tych płowych wirach, w tym nurcie³.

Treny wiślane

Śladem szekspirowskiej bohaterki wizja końca życia splata się z wodnym nurtem. Końca życia i zarazem początku. Oto fragment jej lirycznego rodowodu:

Wiem, żeś ojczyzną moją, o morze prześliczne!
Jak krew mi własna szumi twoja głęb trawiasta.
Moje drzewo genealogiczne
koralem z dna twojego tajemnie wyrasta.

Mój srebrnołuski ogon rozdzielono cięciem —
w słońcu ogniem zawrzałam i ginę z pragnienia.
Boli mnie kontakt z ziemią, najłżejsze stąpienie,
jak wodnicę niemowę z bajki Andersena.

Drzewo genealogiczne

² Pisząc te słowa, nie wiedziałem również, że Wydawnictwo Morskie opublikowało wcześniej bardzo podobnie pomyślaną antologię (M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Akwatyki*. Wstępem opatrzył i wyboru dokonał P. Kuncewicz. Gdańsk 1980), ale z inną ilustracją na okładce.

³ Teksty Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej będziemy cytować za wydaniem: *Poezje*. Zebrała M. Wiśniewska, przedmowa A. Mausberger. T. 1—2. Warszawa 1958. Lokalizować je będziemy, podając tytuł utworu.

Poetka, przyznając się do wodnej ojczyzny, równocześnie wyznaje niechęć do dwóch innych elementów natury — ognia i ziemi. W świecie jej liryki zbyt wiele jest wilgoci, mgły i deszczu, aby zapłonął tam jasny i ciepły ogień. Nawet słońce nie świeci zbyt często, a niekiedy wręcz ulega żywiołowi wody:

słońce, jak tęskny kwiatek,
kwitnie w wodnym rowie,
Morze

Więcej tam selenicznej poświaty, zaś w jej zimnym blasku pojawiają się widmowe postacie lunatyków. Dodajmy, że symbolika lunarzna ściśle łączy się z wyobrażeniami wody i kobiecości. Kobiecość oraz macierzyństwo to domena płynnego żywiołu, dlatego też Pawlikowska czuje się dzieckiem wody. Oczywiście, że archetyp Matki Ziemi nie znajduje tu podatnego gruntu. Jest pustą figurą — „Kiedy mi słowo »ziemia« nic nie mówi. Nic” (*O zachodzie*). A jeśli mówi coś to słowo, to kojarzy się właśnie z nicością. Ziemia jest sucha, twarda, szorstka, jest tylko marnym prochem. Brakuje jej żeńskiej miękkości, a męska trwałość i twardość (siła zapładniająca) też budzi wątpliwości, skoro ląd — „mylnie zwie się »stałym«” (*Obłoki i narody*). Autorka cyklu *Z niechęci do kuli ziemskiej* widzi w tej planecie słabą i nietrwałą drobinę, aczkolwiek w chwili wzruszenia spogląda na nią jak na „niewielkie miłe dziecko”. W przyptywach łagodnej wyrozumiałości porównuje globus do bańki mydlanej, kuli dmuchawca i kropki wody (tak!). Aby złagodzić sąd nad ziemią, trzeba zmienić jej stan skupienia na płynny lub lotny. Ażeby ją pokochać, trzeba ją nasycić wilgocią lub po prostu dolać do niej wody. W ten sposób powstaje „piąty żywioł” — błoto:

Błoto nasze, uprzykrzone, niepotrzebne,
Tło jesiennej, złotolistnej feerii,
Jest jak strumień jakiejś pramaterii,
W której niebo przegląda się srebrne.

W te błyszczące jak polewa odmęty
Pada z wichrem liść o doli niestałej —

I w deszczu tonie kraj cały,
Jakby miał być na nowo poczęty...
Piąty żywioł

Rzecz charakterystyczna, iż strumień błotnej pramaterii głaszcze wicher i przegląda się w nim niebo. Widać wyraźnie, że czwarty żywioł — powietrze — pozostaje w doskonałej harmonii z wodą:

Z brzegu powietrza, jak z bretońskiej landy,
patrzę w przestworza nieba — oceanu,
Oczekiwanie

Niebo jest jak ocean albo jak jezioro:

I ani lilii wodnej, aby się uchwycić,
w wielkim jeziorze nieba,
w którym serce tonie...
I ani lilii wodnej

Niebo — ocean powietrza zawsze było natchnieniem poetki, szczególnie wtedy, gdy poślubiła Stefana Jasnorzewskiego i z mężem pilotem zamieszkała w Dęblinie, niemal na skraju lotniska. Seria tekstów zainspirowanych obserwacją samolotowych eskapad rozwijała poetyckie powinowactwo powietrza i wody. Autorka *Skrzydeł wewnętrznych* potrafiła spojrzeć na niebo jak na przestrzeń o strukturze higroskopijnej, nasyconej mgłą, obłokami, chmurami, deszczem. I odwrotnie, w myśl zasady — jako w niebie tak i na wodzie:

Chmury zmieszane
W niebios obszarze,
Wód emanacje,
Wodne upiory...

Ze skrzydeł ważki
Ciągną kolory,
Tonącej z cicha
Przy nenufarze.
Secesja

Jeżeli w marzeniach liryczne „ja” utożsami się z gwiazdą, to będzie to gwiazda zatopiona w morzu:

jak z dna morskiego gwiazda
ramieniem nieżywym
wyraźnie zaryta w mule wybrzeża —
gwiazda, która świadomie
opuściła fale, chcąc płynąć naprzód

Śnić o locie, znaczy bowiem tyle, co marzyć o pływaniu:

Wczoraj śnił mi się znów, dla odmiany,
najpiękniejszy mój sen — niezrównany! —
o pływaniu w powietrzu jak w wodzie
Najpiękniejszy sen

Nic w tym dziwnego, bo — jak pisze Gaston Bachelard — „dla wyobraźni wszystko, co płynie, jest wodą”⁴. Powietrze jest płynnym żywiołem, a woda jest jak powietrze:

Morze oddycha —
oddycham z nim razem,
Podróż okrętem

Oddychać wodą, tylko wodą, zachłystywać się nią, do końca, aż do śmierci, jak topielec:

Nie odetchnę już więcej nigdy, wieście o tem...
— Mam wodę w płucach...

Topielec

Ta skrajność nie powinna zaskakiwać u poetki, która wiąże swój rodowód z morzem, która nawet w swym imieniu odkryła wodne konotacje. Żywo interesowała się symboliką imion, wnikała w ich ety-

⁴ G. Bachelard: *Woda i marzenia*. Przeł. A. Tatarkiewicz. W: G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wybór H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński. Warszawa 1975, s. 169.

mologię, dociekała ich znaczeń magicznych i astrologicznych, układała poetyckie kalendarze, uprawiała zabawy onomastyczne. Najbliżsi zwali ją zdrobniale Lilą lub Lilką i ta kwietna postać imienia często przenikała do wierszy. „Była jak lilia spragniona” i deszcz pozdrowił ją słowami — „Pij, jak lilia, skoroś spragniona” (*Kobieta i burza*). Przeglądała się w „lustrze oplecionym ramieniem lilii” i śniła o „liliach — kąpielicach” (*Akwatyki*). Wzdychała — „O lilie kąpielice” (*Żabie zwierciadło*) albo — „O wodne lilie” (*Kropla*). Rozpaczliwie chciała się chwycić „lili wodnych” zawieszonych czy raczej zatopionych w niebie (*I ani lilii wodnej*). Lilię i zarazem Ofelię widział w niej Tuwim:

Mówili jej: lilia,
Śpiewali: lilija,
A to była nimfa,
Biedna Ofelija⁵.

Marzenia o morzu

Młodziutka Maria (Lilka) Kossakówna czuła, iż jej żywiołem jest woda, wielka woda — co najmniej jezioro, najczęściej morze, czasem nawet ocean. Mała woda — rzeka, staw, sadzawka, fontanna — pojawiają się znacznie rzadziej. Ta sytuacja zmieniła się dopiero w ostatnim okresie jej życia, kiedy okazało się, iż:

Morze ma kolor wojny: stalowy i żelazny; piany są jak dymy,
głębie jak śmierć. [...] Te ostatnie trzy lata wojenne są mi obce jak
sprawy dna morskiego. Boże, broń nas od drapieżnej ciemności
odmętów, których nie tu miejsce.

Szkicownik poetycki (VI), (fragment 8)

Wojna zmieniła opiekuńczy żywioł w chaotyczną otchłań, co widać w wojennych zapiskach ze *Szkicownika poetyckiego* („Źle jest człowiekowi w chaosie!”). Wojenne morze pogrążone w mrocznym „black-

⁵ J. Tuwim: *Zbrodnia* (Poświęcam Marii Pawlikowskiej). W: *Idem: Poezje zebrane*. Oprac. A. Kowalczykowa. T. 2. Warszawa 1975, s. 117.

oucie” fatalnie kojarzyło się z labiryntowym chaosem miast molochów: Londynu i Berlina (*Morze i miasta*). Ocean kostniał, kamieniał, upodabniał się do muru, który odgradzał ją od ojczyzny (*Mur wodny*). Sytuacja wygnania wywoływała tęsknotę za krajem, ale to marzenie w niewielkim stopniu dotyczyło rodzinnej ziemi, pól, lasów i miast. Emigrantka rzewnie rozmyślała o swoim błocie i układała *Treny wiślane*. Modliła się do Chrystusa, aby powtórzył cud z Kany Galilejskiej, dokonując przemiany „Gorzkiej toni morza w słodką wodę Wisły” (*Wiślane wino*). Ale w tych najtrudniejszych chwilach ocalała na dnie serca część dawnej miłości do morza. I mimo rozczarowań właśnie z utęsknionym morzem kojarzyła chwilę powrotu do domu:

Lecz gdyby padło słowo: „powracamy!” —
Gotowa jestem iskrzyć się i złościć,
W uśmiech mój dawny ustroić się znowu,
Z sercem na morzu,

Słowo życiodajne

Porównywała się do morskiego chwastu wyrzuconego na brzeg przez wrogą falę. Powrót do ojczyzny stawał się w marzeniach życiodajnym zanurzeniem w wodzie:

Są i inni wygnańcy na plaży,
A z nich każdy podobnie marzy...
O jakichś przyptywach, powrotach
Dawnego, własnego żywota.

Chwasty morskie

Upragniony pokój i zmartwychwstanie Polski miały przywrócić dawny sojusz z morzem:

To coś może się zmienić w niebiosach?
— Tęcza błysnie! od morza do morza!

Odpowiedzi

Opisany tu kryzys miłości do morza łączył się z kryzysem w sferze imaginacji. Sytuacja wygnańca brutalnie ukierunkowała i ukon-

kretniła świat marzeń. Autorka *Róż i lasów płonących* bodaj po raz pierwszy w życiu zatęskniła za domem, rodziną, Krakowem, a nawet za Warszawą. Dwuznaczne słowo — „przyziemność” — najlepiej wyraża to, co zagroziło akwaticznym pokładom wyobraźni.

Ale dawniej, przed rokiem 1939, a zwłaszcza na początku twórczości bywało inaczej. Wtedy morze było królewskim żywiołem, natchnieniem i katalizatorem marzeń. Drugi tom wierszy, *Pocałunki*, otwiera cykl 16 liryków o morzu. Zaraz na początku rozbrzmiewa hymn marzycieli — pieśń syren (*Syreny*), a kolejny tekst jest zamknięty rozbrajającym wyznaniem:

Morze jest jak moja tęsknota...

Obrazek

Nad morzem — „Tęsknota nade mną szeleszcze” (*Mewa*). A tęsknić to tak, jakby myśli powierzać morskim wiatrom:

Wybrzeże coraz to bledsze
w liliowej półżałobie
i żaglowiec oparty na wietrze,
jak ja na myśli o tobie.

Zmierch na morzu

Morze wywołuje tęsknotę nawet po ciemku:

Szum morza w otwartym oknie budzi mnie w nocy znienacka

Marina

Morze nie tylko żałośnie szumi, ale nawet wzdycha — „Morze jest dzisiaj smutne. Westchnienia się żalą [...] Morze wzdycha falami” (*Westchnienia*). Poetka w *Liście na południe* pisze: „i żal mu morza”. Morze zasłania cień i zasmuca oczy:

Znajomy, smuga pajęczego cienia,
Staje pomiędzy mną a oceanem,
Gdy smutek oczu w złotej kąpie wodzie...

Cień

„Woda to smutny żywioł” — zauważył Lamartine; „Woda to żywioł melancholizujący” — powiedział Huysmans⁶. Jakże inaczej określić wody Pawlikowskiej pogrążone w „liliowej półżałobie”? Melancholia jest temperamentem marzycieli ulegających zgubnym wpływom:

Na morzu wznoszą się fale jak tysiąc ust do księżycy...

Marina

Jakie są zatem te tytułowe *Pocałunki*? — Mokre, tęskne, melancholijne i dyskretnie zaprawione goryczą (*Bo morze jest gorzkie*).

Mijały lata, a Pawlikowska ciągle mierzyła swój czas klepsydrą marzeń, w której przesypywał się nadmorski piasek:

Świecie! Chwile marzenia, których mi nie wydrzesz,
mierzę piaskiem, sypanem z garści w dłoń otwartą.

[...]

— Płynąłbyś, piasku życia, nieskończoną wstęgą,
gdybym ja cię mierzyła, marząca klepsydra...

Klepsydra nad morzem

W kolejnych tomach poetka nadal tęskni za morzem — „Tęsknota, jak puls, bije w wodzie” (*Morze*). Tęskni zwłaszcza wtedy, gdy w jej życiu pojawiają się kłopoty:

Falo! Mam proces!
Gubię się, trwożę!
Chcę wszystko rzucić,
Jechać nad morze!
W poczekalni u adwokata

Morze, dawny stymulator marzeń, awansuje teraz do rangi powiernika najskrytszych tajemnic:

Tobie prawdy nie powiem
ale za to morzu,
[inc. „Tobie prawdy nie powiem...”]

⁶ Cyt. za: G. Bachelard: *Woda i marzenia...*, s. 164–165.

Trzeba zgodzić się z Bachelardem — „Nie uleczy się ten, kto roił i marzył nad senną wodą”⁷.

Strefa zanurzeń

Jakie jest to wymarzone morze? Pawlikowska odpowiada serią epitetów: piękne, prześliczne, zmienne, ciemne, brunatne, siwe, sine, stalowe, niebieskie, błękitne itp. Zaś woda w morzu jest — pluszcząca, złota, tęczowa, gęsta, szklana. „Staroświecka Pani z Krakowa” niewątpliwie estetyzuje obraz ulubionego żywiołu, ale czyni to w sposób konsekwentny i wyraźnie ukierunkowany. Kiedy bowiem pisze o wodzie, iż jest „marszczona w zefirowe plisy, podobna egipskiej szacie!” (*Akwatyki*), wtedy rozpoznajemy, że spogląda na nią z perspektywy salonu mód. Tak wysmakowany i ekscentryczny sposób widzenia akwatycznych krajobrazów objawił się już w jej pierwszym marynistycznym liryku:

Morze jest całe w koła oczu ćmy lub sowy,
całe w drzeniach jedwabi, białym szytych ściegiem,
— i jest podobne sukni pstrej, grodenaplowej,
o falbankach śnieżystych, musujących brzegiem.

Morze

Porównanie morza do sukni — co ważne — do sukni uszytej według secesyjnej mody, odsłania jeden z estetycznych sekretów poezji Pawlikowskiej. Badacze jej twórczości poddali tę kluczową figurę skrupulatnej analizie⁸. Ale nas nie interesuje modernistyczny krój tego stroju, lecz fizyczne walory jego materii. Czytamy dalej:

⁷ Ibidem, s. 164.

⁸ Por. E. Hurnikowa: *Natura w salonie mody. Secesja w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. W: *Skamander*. [T. 1]: *Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*. Red. I. Opacki. Katowice 1978; E. Hurnikowa: *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. Warszawa 1995; Eadem: *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Zarys monograficzny*. Katowice 2012. Wiele inspiracji zawdzięczam autorce tych prac, także w kwestii „akwatyzmu” i „reizmu” krakowskiej poetki.

Wejdę w nią i rozleje się wkoło mnie cudnie,
zepną mi ją dwie ryby srebrne na ramionach,
potoczy się na zachód, na wschód i południe
fioletowozielona! Łokciem niezmierzona!

Suknie morza otacza, obszywa, ściąga, spina, oblewa ciało bohaterki, zarzuca na nie sieć, a nawet pełza po nim. Rola podmiotu ogranicza się natomiast do wejścia w głąb wodnej szaty. Albowiem woda jest substancją, w której należy się zanurzyć. Poetka tęskni do „Wody, która może zagarnąć” (*Chwasty morskie*). Nie przeraża jej nawet myśl — „by runąć w zimne fale szumiące żałobą” (*Do komendanta „Ondine”*). Wyznaje wprost — „pragnę głębi” (*Drzewo genealogiczne*). Aby poznać tę postać materii, należy się zagłębić w jej toń, topiel, czelność, zalew, otchłań, czarny bezkres. Warto naśladować mewę, która:

Nad mórz bezmiarem rozpędza się, głodna,
Gotowa sięgnąć w głąb wód i aż do dna.

Na chmurnych skrzydłach

I do samego dna sięgają ulubieńcy Pawlikowskiej — Ofelia, Safo-na, Ikar, tonąca ważka, spadająca gwiazda. Zanurzenie jest bowiem wzorem i ideałem kontaktu z płynnym żywiołem. Ta zasada dotyczy także kontaktu wzrokowego i mentalnego: obserwacji, medytacji, marzenia. Kiedy wzrok zatapia się w głębinę stawu, wtedy odkrywa, że woda jest tam „ciemna, gęsta i zaludniona” (*Przeszłość*), zaś jego mroczne dno kryje szereg tajemnic. Jasno oświetlone akwarium jest doskonałym instrumentem pozwalającym oku sondować osobliwe bogactwo podwodnego życia:

żyjący młotek i nóż srebrzysty, i zardzewiała tarcza,
i kraby rozparte, strojące straszliwe japońskie grymasy;
łakome kwiatki, przebiegłe listki, anemon chodzący
[w kółko i szukający mięsa,

Akwarium

Dociekliwe, dogłębne spojrzenie wnika w kryształowe wody mórz tropikalnych i sięga dalej, aż do piaszczystego i mulistego podłoża.

I odsłania imponującą mnogość form natury: wodorosty, muszle, bursztyny, korale, polipy, meduzy, mątwy, rozgwiazdy, ostrygi, ślimaki, koniki morskie, szczeżuje, żółwie, ryby i wieloryby. A trzeba jeszcze pamiętać o wodnicach, syrenach, rusałkach, nimfach, ondynach, najadach, nereidach i trytonach. A także o kotwicach, wrakach i ciałach topielców. A wszystko jest zanurzone, zalane, zatopione, zagrzebane. Tak jak perła w ostrydze, ostryga w muszli, muszla w piasku, piasek w wodzie. Tu nawet ryby nie płyną, lecz oddychają wodą, pogrążają się w toni, ciężą ku dnu:

Jedwabne rybki zmęczone w falbankach tiulowych skrzeli,
spadają sennie daleko, aż do cna czarnej kąpieli,
i te największe, z atlasu, z podszewką cudnie dobraną,
kładą się w ciemną kołyskę i szepcą sobie: dobranoc...

Marina

Trudno pływać, bo pływanie jest przejawem aktywności, a ta ciekła masa czyni bezwładnym i biernym. Powolnym leniwej cyrkulacji płynu i pulsacji fal. Kto wszedł w topiel, ten nigdy z niej nie wyjdzie. Dlatego te wody nie sprzyjają rytuałowi oczyszczających ablucji ani sportowym kąpielom. A skoro tak trudno pływać, to jeszcze trudniej utrzymać się na powierzchni. Żegluga jest tu bardzo kłopotliwa. Jeżeli jednak pojawią się jakieś łodzie, barki, okręty, to będą żeglować pod czarną banderą śmierci (*Minotaur*), a na ich burtach wypisane będą fatalne imiona — „Titanic” i „Ondine”. „Okręt idzie na dno” — czytamy w *Najpiękniejszej zwrotce*; „Wątlą łódkę wiatr przewraca” — pisze Pawlikowska w *Śpiącej żółtce*. Taki sam los spotyka papierową łódeczkę splecioną z listu — „O, już się zanurzyła do połowy!” (*Odjazd*). Statek tonie, także wtedy, gdy jest zabawką, symboliczną figurą czy nawet metaforycznym konceptem:

Gdyś dał żaglami w nonsens — rozbiłeś się nagle
o usta nachylone
koralową rafą.

Sen i pocatunek

Z tym większą uwagą warto przyjrzeć się jednostce pływającej, która uniknęła katastrofy:

Idziemy z falą,
w ślizgach silnych, gładkich,
w iście nieziemskiej rozkoszy uściskach...
Czy to dziecinna huśtawka, kołyska,
czy elastyczne łono miłej matki?

Podróż okrętem

Co jest przyczyną ocalenia? Za odpowiedź niechaj posłuży cytat Micheleta:

Morze swą wytrwałą pieśczęcią modelując brzegi nadaje im kształt macierzyński i poniekąd czułość piersi kobiecej, u której dziecko znajduje tak słodkie, ciepłe schronienie i odpoczynek⁹.

Komentator tego tekstu pisze: „Poezja morza u Micheleta to marzenie, którego dziedziną jest strefa głębinna”¹⁰. Nie inaczej dzieje się u Pawlikowskiej. Opisany przez nią okręt tylko z pozoru ślizga się po powierzchni morza. W istocie jest z nim zjednoczony macierzyńskim uściskiem i wspólnotą oddechu. Nieziemskie i antyziemskie, akwatywne „łono miłej matki” czule kołysze go i huśta. Okręt i jego pasażerka nie są już pływającymi intruzami, lecz „dziećmi morza”. Znaczenie tego sformułowania obrazowo wyjaśnia Michelet:

Dzieci morza w większości zdają się płodami, pochłaniającymi i wydalającymi z siebie śluzowatą materię, która przepęłnia wody, nadając im płodną łagodność bezkresnej macicy, w której wciąż nowe dzieci pływają się w letnim mleku¹¹.

Poetka czuje się „dzieckiem morza” i w jej wyobraźni często uobecnia się owo „galaretowate stadium płodu”:

⁹ Cyt. za: G. Bachelard: *Woda i marzenia...*, s. 172.

¹⁰ Ibidem, s. 173.

¹¹ Ibidem, s. 172.

Niebieska woda gęsta jest od ondyn:
to meduzy w przemoczonych muślinach.

[...]

Fale pieszczą zabawkę dziwną:
Meduzę, kwitnące morze.

[...]

Podniosłam z piasku tę bryłkę
smutną, fiołkową, kaleką
(oby tak ze mną zrobił
Ten, który wszystko może)
i położyłam na fali —
i utonęła daleko,

Meduzy

W kilku wierszach i fragmentach *Szkicownika poetyckiego* objawia się swoisty „kompleks meduzy”. Jej miękkie i lepkie kontury, te „mgliste zarysy mdławej upioryzycy wód słonych” stanowią ambiwalentne wyzwanie dla wrażliwości zmysłowej:

Przemógłszy odrazę, która przypomina niechęć do pajęczycy i duchów — zanurzam rękę i zatrzymuję blade stworzenie. Czuję dreszcz jak na seansie spirytystycznym. Ektoplazma meduzy przesuwają się wzdłuż mojej dłoni, rozwiewna, okropna. Fantom! [...] Wodnice, najady powinny być stworzone w tej samej mglistej materii i mieć taki sam jak ta kreacja przejrzysty organizm, gdzie karminową plamą ujawniałoby się ich serce chłodne...

Szkicownik poetycki (fragment 81)

Substancjalny fenomen „tej bladej galarety” jest prowokującym zaproszeniem dotyku. Poznać meduzę — to zanurzyć dłoń w jej „mglistej materii”. Bo czymże ona jest? Gęstą wodą doskonale zanurzoną w wodzie mniej zagęszczonej. A czymże jest wszelkie poznanie? Już pierwszy poetycki kontakt Pawlikowskiej z wodą w jej debiutanckich *Niebieskich migdałach* zaczyna się ekstatycznym marzeniem o zespoleniu z płynnym żywiołem:

Zanurzcie mnie w Niego
jakby różę w dzbanek

po oczy,
po czoło,
po snop włosa jasnego —
niech mnie opłynie wkoło,
niech się przeze mnie toczy
jak woda całująca
Oceanu Wielkiego.

Zanurzcie mnie w Niego

Kompleks Ofelii

Zanurzenie jest tym motywem w poezji Marii Jasnorzewskiej, który, zgodnie z terminologią szwajcarsko-francuskiej krytyki tematycznej, zasługuje na kluczowe miano „tematu”. Ów motyw tak dalece organizuje strukturę wyobraźni, iż pojawia się we wszelkich formach kontaktu ze światem. Marzyć, śnić, tęsknić, kochać i umierać znaczy tyle, co: zatapiać się w marzeniach, snach, tęsknotach, w miłości. Ta skłonność imaginacji ma dalekosiężne skutki. Autorka *Akwatyków* czuje się feministką, pacyfistką, nirwanistką i kapłanką miłości, bo kobiecość, piękno, umiłowanie pokoju, nirwana i erotyzm wyrażają się w ekspresji harmonijnego zanurzenia w płynnym żywiole pierwotnego niezróżnicowania, głębi i pełni. I poszukuje prawdy, ku której zmierza drogą spokojnego i cierpliwego zanurzenia:

Ach, długo jeszcze poleżę
w szklanej wodzie, w sieci wodorostów,
zanim wreszcie uwierzę,
że mnie nie kochano, po prostu.

Ofelia

Wymowny to fakt, iż rewelatorką życiowej mądrości jest Ofelia. Aby odkryć, co było przed nią zakryte, musi aż do kresu zatopić się w miłości. A to wtajemniczenie dokonuje się poprzez zatopienie w płynnej postaci materii. Albowiem prawdziwe uczucia, które łączą kobietę i mężczyznę, matkę i dziecko, w doskonały sposób spełniają

się dopiero pod wodą. Morza, rzeki i jeziora oddane są we władanie bogini miłości. Wszak „o miłości szumi ocean siwy” (*Zakochani nad morzem*), „Morze wzdycha falami” (*Westchnienia*) i „Całuje się fala z falą wzdłuż pól oceanu” (*Melodia amerykańska*). Aby przekonać się o prawdziwości tych słów, trzeba pojechać na wybrzeże, jak najbliższej wody, najlepiej na Hel, i tam zamówić pokój:

ten pokoik na piętrze, gdzie Żeromski mieszkał,
gdzie słuchał szumu morza — i w szumie potrafił
pisać niewiarygodnie pięknie o miłości...

Pokój na Helu

Kiedy nad wodą zawieje wiatr, wtedy:

odmyka księgę morza niebieską i złotą,
przewraca jej karty.
Czyta gorzkie nowele, czyta wiersze boże
o miłości i śmierci, ostrzonych jak noże.

Morze

a kto do końca przeczyta ową „księgę morza”, ten doświadczy miłosnego uniesienia:

Gwiazdki szczęścia na sieciach
brylantowych węgierzy
obiecują, obiecują niezaprzeczenie,
że jak fala o brzegi,
tak krew twoja uderzy
o moje milczące wzruszenie...

Morze

Morze szemrze o miłości, a miłosne pieśczęty i pocałunki mokre są od morskiej wody. Tytułowa bohaterka wiersza *Kobieta w morzu* smakuje „łzy szczęścia gorzkiej toni”. Podobnych wrażeń doświadcza inna oblubienica oceanu — „jej usta we łzach jak w morzu kora-le” (*Najpiękniejsza zwrotka*). Gorzka sól rozpuszczona we łzach przypomina poetce o jej morskim rodowodzie:

A na wieczną pamiątkę rodzinnego gniazda
z oczu płyną mi strugi słonej morskiej wody.

Drzewo genealogiczne

Lecz pełnię smaku miłosno-śmiertelnego pocałunku, pocałunku
aż do utraty tchu, w pełni może zakosztować tylko topielec:

Nie odetchnę już więcej nigdy. Czyż nie wiecie,
żem się całował z nereidą?

Topielec

Topielcem jest ten, którego serce przepełnione jest miłością:

Skoczył w morze ciemne i mordercze.
Ześliznął się po taflach cienia.
Miał ciężkie serce.
Nie musiał przywiązywać kamienia.

Z głębi wody ukłonił się światu.
Minął sepię, piękną i szkaradną.
I spoczął na dnie wśród kwiatów.
Z takim sercem idzie się
na dno.

Samobójca

Topielcem jest każdy umarły:

Spadłeś z ziemi jak gdyby do morza
w gorzkie i czarne bezkresy.
Pozarły cię złote ryby:
Arkтуры i Antaresy...

Umarły

Topielcami są także ci spośród żywych, którzy ośmielają się wejść
do wody:

2
Zamieszana w srebrzystą pianę,
zamiatana szumiącą grzywą,

przekomarza się z oceanem,
który chciałby ją kochać nieżywą.

Kobieta w morzu

Amatorzy kąpieli w chwili zanurzenia przemieniają się w doskonałych kochanków:

3

Leży jak w łożu.
Na fali oparła głowę.
Otworzyła ramiona płowe.
Cała oddana morzu.

4

Morze wzbiera ponad krawędzie,
zagarnia ją chciwym ruchem —
i są jak Leda z Łabędziem,
okryci łabędzim puchem.

Kobieta w morzu

Związek wody i namiętności nie powinien dziwić, przecież z morskiej piany narodziła się bogini miłości:

Białe nimfy leżą w muszlach malowanych tęczą,
zamykają mrące oczy, otwierają tęskne usta...

Woda

A Wenus z pian ostyga
I gwiazdą wstaje mokrą —

Obczyzna

Takie ujęcie tematu bliskie jest pałecie Botticellego, ale Pawlikowska maluje też własną, bardziej rozbudowaną i bardziej osobistą wersję mitu. W wierszu *O pianie morskiej* obok Afrodyty pojawia się mistrzyni liryki erotycznej, samobójczyni i topielica — Safona:

Ty, Safo, ku pomocy miałaś Afrodytę,
Spieszącą na wezwanie w łabędzim pojeździe!
Dziś jej nie ma. Wynnana, gorzka, gniewna, biała
Runęła z wozem w pianę, z której ongiś wstała.

Jakże znamienita to modernizacja! Zamiast narodzin Wenus jesteśmy świadkami jej śmiertelnego upadku. Bo morska piana, morska woda jest przecież po to, aby się w niej zanurzyć. W ostatnim wer-sie tego utworu pojawia się znaczący szczegół. W wodzie majaczy „złoty pukiel” pogrążającej się w toń bogini. Podobny detal można znaleźć w finałowej scenie *Róż dla Safony*:

Poetka, samobójczyni,
Loki rozwiawszy fiołkowe,
Nad wodą stoi...

Kiedy w morzu tonie „Safo fiołkowowłosa”, a w brunatnej rzece „leży panna Miedzianowłosa” (*Secesja*), wtedy w wodzie snują się ich „pukle” i „loki”, „dymy włosów” i „sноп włosa jasnego”. Wplątują się między algi, lilie wodne i nenufary. Wystarczy dotknąć wody: „Wodo, marszczona w zefirowe plisy” (*Akwatyki V*), albo zanurzyć dłoń w po-toku: „Chwyć go, a znajdziesz w garści / srebrny fragment piany” (*Wykrzyknik*), aby doświadczyć powinowactwa wodnej fali i falujących włosów. Podobnych wrażeń dostarcza uważna obserwacja wiosennego potoku:

Szale ongiś puszyste w styczniowej zamieci,
szarymi spływają rzekami — — —
czasem brylant na lokach szronowych zaświeci
i w trawie kończy się łzami.

Marcowa ballada

Nie może być inaczej, skoro — „Nad brzegiem wszystko przypo-mina włosy”¹². Włosy są swoistym „znakiem wodnym” i atrybutem kobiecości. Poetka pamięta, że kobieta jest „puchem marnym” i ob-jaśnia „babskość” babiego lata:

Kobiety, pajęczycze snów, włączą się ponad ziemią w tkankach urojeń. Miłostki babiego lata dążą ku niebu — rajskie mając na-dzieje... aż błyszczą od nich.

Ale pajęczą ich nietrwałość rozwiewa porywisty, jesienny wiatr.

Szkicownik poetycki (fragment 22)

¹² Ibidem, s. 159.

Gwałtowny wicher oplata kobietę idącą przez most. Szarpie włosy, wyrывa z dłoni kwiat, ciągnie ku wodzie:

Kobieta mocuje się z tulipanem. Najchętniej rzuciłaby się i ona do rzeki, tak bardzo jest poniżona i prześladowana.

Szkicownik poetycki (fragment 85)

Obraz rozpuszczonych włosów prowokuje erotyczne marzenia, szczególnie wtedy, gdy zanurzone są w płynnym żywiole. Taki właśnie urok silnie emanuje z mokrej fryzury Ofelii, która, jak pisze Bachelard:

Przez całe wieki jawić się będzie marzycielom i poetom, unosząc się na falach swego potoku, z kwiatami i włosami rozpostartymi na wodzie. Będzie okazją do jednej z najoczywistszych synekdoch poetyckich. Będzie włosami unoszącymi się na falach, rozplecionymi przez fale. Chcąc lepiej zrozumieć rolę, jaką w śnieniu-marzeniu odgrywa twórczy szczegół, zapamiętajmy na chwilę tylko tę wizję unoszących się włosów. Przekonamy się, że sam ten szczegół darzy życiem jeden z symbolów, związanych z psychologią wód, że wyjaśnia prawie bez reszty kompleks Ofelii¹³.

To, co dalej pisze autor *Wody i marzenia* o owym kompleksie, doskonale objaśnia erotyczne fantazmaty autorki *Śpiącej załogi*. Kliniczna wręcz wyrazistość tego przypadku godna jest miana „hydro-nekrofilii”. Jakże wielu jest w tej poezji topielców miłości! W szeregu zsiniałych ciał znajduje się jeszcze zgwałcona syrena, zwłoki młodej samobójczyni niesione przez wody Sekwany i „utopiony Japończyk, co spogląda martwo” (*Akwarium*). Aby poczuć przyływ lub odpływ uczucia, trzeba się zanurzyć w „czarnej kąpeli”:

Serce moje straciło pół wagi w
czarnej kąpeli...
Przyszło kilku aniołów półnagich —
miłość ze mnie jak suknię zdjęli.

Sen i przebudzenie

¹³ Ibidem, s. 155—156.

Samo zdjęcie sukni nie odsłania w pełni powabu ciała. Trzeba jeszcze do tego wodnej oprawy:

Z okrągłego siwego morza
wychodzi chłopiec nagi
i podaje swą złotą nagość,
jak na talerzu z Kopenhagi.

Talerz z Kopenhagi

Ciało jest piękne, gdy „owijają je posępne fale” (*Topielice*), a także wtedy, gdy je „ktoś otuli brokatem w księżycowe kwiaty” (*Lunatyk*). Ta dziwna postać „leżącego na srebrzystym łożu [...] z sennym uśmiechem nieżywego Chińczyka” — to lunatyk, bliźniak kochanka rusalek, organicznie związany z wodą, topielec księżycowej poświaty. Erotyczny walor mają bowiem nie tylko ciała zanurzone w wodzie, ale także te, które charakteryzują się rozrzedzoną, płynną materializacją: widma, upiory, fantomy, duchy wywoływane na spirytystycznych seansach. Domeną opisywanej tu „hydro-nekrofilii” jest mglisty świat marzeń. Wystarczającym impulsem może być gazetowa relacja o morskiej katastrofie uzupełniona zdjęciem przystojnego nieboszczyka:

Poznałam cię w dzienniku „Le Matin”
komendancie łodzi podwodnej.
Piękny jesteś. Masz w oczach słodką mgłę
i męski smutek łagodny.
[...]
życie twoje blisko do mnie podbiegło,
bo nie żyjesz od tygodnia, komendancie „Ondyny”,

Do komendanta „Ondine”

Wystarczy popatrzeć na morze wyrzucające na brzeg meduzy, aby w wyobraźni zrodził się obraz kochanka godnego Ofelii:

Na piasku leży młodzieniec
który utonął przed chwilą.
[...]
a usta ma fioletowe
jak krzyż na ciele meduzy...

Meduzy

Rzeczy wpadające do wody

Statystyczne badanie słownictwa akwaticznych wierszy Pawlikowskiej przynosi dość nieoczekiwane rezultaty. Albowiem na szczycie listy frekwencyjnej znajduje się wyraz, którego znaczenie nie ma nic wspólnego z semantycznym polem wody, morza, głębin. Jest to nazwa części ciała, lecz bynajmniej nie idzie tu o żaden z „wilgotnych” atrybutów topielicy, takich jak: włosy, usta, oczy. Tym kluczowym słowem, które powtarza się aż w 22 wierszach, jest słowo „ramiona”.

W jaki więc sposób poetycka hydrografia łączy się z anatomią? Co łączy wodę i ramiona? Wiąże je gest. Gest chwytania, obłapienia, przytulania, innymi słowy: „brania w ramiona”. Bo tak jak kochanek ściska swoją wybraną, tak i morze zagarnia swą zdobycz. Wszak mówi się zarówno o zanurzaniu w wodzie, jak i o zanurzaniu w ramionach. Kiedy poetka marzy — „zanurzcie mnie w Niego” — to trudno rozstrzygnąć, czy ma na myśli bliskiego człowieka czy ocean, a może Boga, który zawiera w sobie oba żywioły? Pawlikowska odkrywa wspólnotę ekspresji ludzi i mieszkańców morza, przyglądając się pięcioramiennej rozgwieździe:

Ramion pięcioro wyciągasz tak tęsknie,
Jak ja tych moich nieszczęśliwych dwoje...
Do rozgwieźdy

Obraz „schnącej rozgwieźdy”, tak dramatycznie przedstawiony w *Czarnych algach*, budzi gwałtowną potrzebę zatopienia się „w rodzinnym uścisku”. Uściski i objęcia to miłosny język morza, to oceaniczny *body language*:

O, zaszumieć jak morze! Otworzyć ramiona
i wszystkich brać w objęcia jak Maria z Magdali!
Westchnienia

I takim właśnie hydroerotycznym językiem gestów biegle posługuje się kobieta-„kąpielica”, która „otworzyła ramiona”, a potem:

Odpina z ramion zapięcia,
Otrząsa krople z dłoni:
łzy szczęścia gorzkiej toni,
która ją miała w objęciach.

Kobieta w morzu

Morze ma w objęciach pływaczkę, a ona ma w ramionach morze. Widać wyraźnie, że zanurzenie i obejmowanie są dwiema stronami, bierną i czynną, tej samej figury spragnionych siebie ciał, miłośnicie zlewającej się materii. W ten sposób ujawnia się semantyczna bliskość zatopienia w wodzie i w uczuciu. Woda przynosi zgodę i jedność. Jej wpływ reguluje, upłynnia, łagodzi i spowalnia dynamikę wyobraźni. Bachelard pisze:

By człowiek mógł się unosić na falach, wszystko w nim i także na nim musi harmonizować z tym stanem [...]. Woda humanizuje śmierć i do nierzeczliwszych skarg przydaje parę pogodniejszych tonów¹⁴.

Wśród elegijnych opisów fauny morskiej znajduje się studium meduzy, której leniwa pulsacja zestrza się z ruchem fal oblewających mieliznę. Przy tej obserwacji odkrywa Pawlikowska podobieństwo pomiędzy błogim zatopieniem się w płytkiej wodzie i w drzemce:

To podobieństwo, to zadowolenie zrozumiałe dla każdego, wyrażone skurczami tej bladej galarety, jest sprawą, którą tylko dlatego tak łatwo przyjmuję, że uprościła mnie już ta woda, złocista i naiwna.

Szkicownik poetycki (fragment 80)

Poetka łatwo przyjmuje i uwewnętrznia tę prostą, aż naiwną naukę morza o erotyce zanurzenia. Ale zdarzają się też odstępstwa. Oto jeden z wielu obrazów poetyckich, w których kochanek jest porównywany czy wręcz utożsamiany z oceanem:

Usta twoje: ocean różowy.
Spojrzenie: fala wzburzona.

¹⁴ Ibidem, s. 157–160.

Lecz jakże zaskakująco brzmi puenta tej miniatury:

A twoje szerokie ramiona:
Pas ratunkowy...

Portret

Tym razem miłosne ramiona nie zapraszają w oceaniczną toń, ale wrywają z topieli. Miłości nie może już ocalić głębsze zanurzenie, lecz tylko pas ratunkowy:

Masz blisko przy sobie
Biały pas ratunkowy...
Czemuś go Miłości
Nie rzucił?

Odjazd

Pas ratunkowy może skutecznie przeciwstawiać się wsysającej sile żywiołu. Ten niepozorny wytwór cywilizacji zdolny jest zakłócić boską harmonię odwiecznej potęgi. Obszyta brezentem korkowa kamizelka nie jest jednak odpowiednim strojem dla oblubieńców oceanu — „Czyż potrzeba syrenie pasa ratunkowego?” (*Bezpieczeństwo*). Ironiczny ton tego pytania narusza powagę mitologii morza. Ale kiedy zamiast ocalającego życie koła ratunkowego czy korkowego kapoka zatańczy na wodzie korek rybackiego spławika, wtedy efekt będzie już bliski grotesce:

Wśród samotności tak żabiej, nadwodnej,
Inny zwariowałby, zaczął rechotać
Albo pojawiwszy prawdę — zemdlał od niej.
Ty bacz jedynie, czy się korek miota...

Akwatyki

Jakże straszna i śmieszna zarazem jest moc tej korkowej drobiny, która sekretnie połączona z wędką może wyrwać wodnicę z toni:

Ta nić, wraz z rybką, w powietrze wyrwaną,
To twój ratunek od uroku wody.

Ona cię trzyma, broni przed nirwaną
ciągnąca lilie i światła niewody...

Akwatyki IV

Gdybyż od uroku wody bronił tylko sprzęt ratowniczy! Ale przecież i to, co w nią wpada, co tonie i osiada na dnie, także może zamącić akwaticzną nirwanę:

Za miastem, nad urwiskiem, u brzegu jeziora,
Blaskiem w niebo uderzając ostrym,
Leży ławica miednic i dzbanów blaszanych,
Których dno czas żarłoczny rdzawą szczęką przeżarł...

Akwatyki VII

Pawlikowska bynajmniej nie walczy tu z zanieczyszczaniem środowiska. Rzeczy wrzucone do wody, pomimo swej obcości i wrogości, nawiązują z nią kontakt, a nawet podlegają procesowi zadziwiającej adaptacji:

Jest jakaś duszna poezja
W niedoli tego wybrzeża,
Jak gdyby się choremu śniła Polinezja
i w dysproporcjach rozrosłych
Porzucone skorupy perlorodnych ostryg.

Akwatyki VII

Podwodny śmietnik posiada jakiś poetycki, choć chorobliwy urok dna mórz egzotycznych. Co więcej, w poezji Pawlikowskiej ta relacja ulega czasem odwróceniu. Cuda morskiej fauny zdają się tworami chorobliwej fantazji, która naśladuje kształty narzędzi z zagraconego warsztatu rzemieślnika:

Anioł mocniej zasypiał i marzył,
tworząc wstęgi, bukiety i dzwony,
piły, młoty
i żyjące tarcze.

Seans na dnie morza

Nie ma przepaści między przyrodą i cywilizacją. Jest jakaś wzajemność, wymiana, dialog form i funkcji. Często nawet toczy się gra, której regułą bywa imitacja, pastisz, parodia i karykatura. Granica między naturą i kulturą ulega zatarciu, tak jakby naśladowała miękką linię przedziału pomiędzy płynnym a trwałym stanem skupienia materii. Wszak z zanurzeniem może łączyć się proces rozpuszczania. To, co wpada do wody, może ją zmącić, zabarwić, zmienić smak, zapach i konsystencję. I na odwrót, woda może falować, pienieć się, gęstnieć, krzepnąć i błyszczeć niczym twarde szkło:

Fale świecą się jak szkiełka czeskie
i szepcą, by się morza nie bać,
Morze i niebo

Relacja pomiędzy rzeczą a żywiołem osiąga niekiedy stan równowagi. Najpełniej wyraża go homologia form:

Na stole muszla.
W jej krętym łonie
Szumi i terczy
Jak w telefonie.
Muszla-słuchawka.
Zawołaj „Halo!” —
A porozmawiasz
Z daleką falą...
W poczekalni u adwokata

Obserwacja muszli odsłania jej podobieństwo ze słuchawką, zaś w innym wierszu słuchawka okazuje się podobna do muszli:

Jak muszlę płaską, w której słodka myśl ciekawa
dzwoni, jak małe, ciemne, ciepłe własne słońce.
Miło mieć cud na sznurku i zamknąć go w lewej
dłoni, by dźwięczał z cicha, jak dukat w skarbonce.
Słuchawko hebanowa, azylu u końca
drogi, którą myśl biegnie po zielonym sznurze,

Trąbko pełna milczenia i szeptów wśród słodkiej
trwogi, jak przy szeptaniu z swym aniołem stróżem,
Telefon

Instrumentarium techniki nie ogranicza swej ekspansji do hydro-sfery. Osobliwe narzędzia i sprzęty, niesforne drobiazgi i bibeloty igrają też z innymi żywiołami natury, świata psychicznego i duchowego. W myśl porównania — „Jak festyn jest ten świat: Życie otwiera wiosnę” (*Festyn w parku*) — oznaką wiosennego przebudzenia energii witalnej są papiery, confetii, afisze, reklamy, terkotki, gwizdki, trąbki papierowe i kolorowe młynki. W wierszu o znamienym tytule *Matka natura* pojawia się fotel, kołyska, fartuch, perfumy, maska, chloroform i kleszcze. W poetyckich pejzażach (*Jesienne niebo*, *Grad*, *Las ciemnosmreczyński*, *Marcowa ballada*) znalazło się miejsce dla frędzli, cukierków, kukieł, koronek, bomb i szrapneli. Kolejne przedmioty — parasol, zegar, sprężyna, lufa, atrament — trafiły do lirycznych portretów zwierząt (*Ptak*, *Jeleń*, *Wiewiórka*). *Loxodrama* jest opowieścią o dosłownym zderzeniu dwóch obiektów latających, naturalnego i mechanicznego, kaczki i samolotu. Tytułowymi *Darami kochanków* są stare karty, zepsuty kompas, miedziana obrączka, gazeta i atrament. W erotyczny dyskurs *Miłości*, *Miłości ukrytej* i *Niedoli miłości* wplatają się ćwieki i mutra, skrzynia i skrzynka, puzdro i pudełko, drabina, klatka, radio i weksle. Oniryczne wizje liryczne (*Sen opaczny*, *Sen*, *Najpiękniejszy sen*, *Sen starego babska*, *Sen i przebudzenie*) zakłócone są fizyczną wyrazistością przedmiotów — kuli kręglowej, tapety, talerzyka, ciastka, żarówki, okularów, nocnej szafki, garnca, karafki, motoru, koszyka z wikliny. Podobnie dzieje się w wierszach spirytystycznych i lunatycznych. Widmowy świat *Straszącego stolarza*, *Białej damy*, *Straszydła*, *Słów lunatyczki*, *Poematu spirytystycznego* nawiedzają dojmująco dotykalne konkrety — hebel, piła, zapałki, gdańska szafa, papierośnica, lalka, magiel, mankiety i garnitur w kratkę.

Istnieje też odwrotna tendencja polegająca na „naturalizacji” świata techniki. Do tej grupy tekstów należą doskonałe studia przedmiotów — *Telefon*, *Telegraf*, *Szpilki*.

Poetycka wyobraźnia Pawlikowskiej przyjmuje wyzwanie żywiołów natury, zanurza się w nich i ztraca, a równocześnie prowadzi

finezyjną grę z rzeczami. Bezmiar oceanu i siła miłości czasem stają się bezradne wobec „różowej magii” przedmiotu.

Czy to wy cud tworzycie, przedmioty, ozięble czynne?

Telefon

Skok-inscenizacja O wierszach ostatnich Jana Lechonia

Symbolika końca

Wiersze ostatnie — ta obiegująca formuła krytyki literackiej znaczy coś więcej niż tylko chronologiczne ustalenie. Wierszom ostatnim przypisuje się bowiem wagę i powagę ostatnich słów poety. A są to słowa o szczególnej kompetencji. Może się w nich objawić prawda konfesyjnego wyznania lub profetycznego przeczucia, sankcja testamentu, moc błogosławieństwa i rzewność pożegnania. Słowa, po których wolno się spodziewać wyjątkowej szczerości, dramatyzmu albo i najczystszej prostoty. Są przecież świadectwem sytuacji granicznej, częstokroć przeszły próbę lęku, cierpienia, bliskości śmierci. I tak jak życie opromienia swym blaskiem teksty debiutanta, tak cień śmierci pada na wiersze ostatnie. Czytelnicy chętnie poszukują tego piętna, dopuszczając się nawet pochopnych interpretacji. Nie należy się dziwić, bo symbolika końca, wygasania, zamknięcia jest przecież fundamentalną kategorią kultury¹.

Co można powiedzieć o ostatnich wierszach Jana Lechonia? Hasło to sygnuje teksty poety napisane w latach 1954—1956. Są to utwory powstałe już po zamknięciu pracy nad *Marmurem i różą*, ostatnim tomem przygotowanym przez autora, lecz nieopublikowanym w osobnym wydaniu. Wiersze te zostały ogłoszone w prasie emigracyjnej jeszcze za życia Lechonia lub po jego śmierci, ale

¹ Por. J. Łotman: *O modelującym znaczeniu „końca” i „początku” w przekazach artystycznych (tezy)*. Przeł. J. Faryno. W: *Semiotyka kultury*. Wybór i oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa. Warszawa 1977, s. 344—349.

żaden z nich nie znalazł się w edycji *Wierszy zebranych* (Londyn 1954). Rozproszoną spuściznę poety odszukała i zebrała Alina Kowalczykowa, a Marian Toporowski zamieścił ją w pierwszym krajowym wydaniu *Poezji* (Warszawa 1957). Grupa interesujących nas tekstów pomieszczona została (wraz z kilkunastoma innymi) w ostatniej części wyboru opatrzonej tytułem: *Inne wiersze*. Nowy układ zaproponowała Wanda Nowakowska w kolejnej edycji *Poezji* (Warszawa 1979). Wczesne publikacje prasowe i inne utwory sprzed roku 1954 zgrupowane zostały w zestawie *Wierszy rozproszonych*. Natomiast do bloku 14 później napisanych wierszy, które Toporowski umieścił na samym końcu książki, Nowakowska dołączyła cztery kolejne — *Wymówki*, *Do Madonny Nowojorskiej*, *Na temat z St. John Perse'a*, *Mój sylwester*. Utworzony w ten sposób korpus 18 tekstów opatrzony został wymownym nagłówkiem: *Wiersze ostatnie 1954–1956*. I wreszcie najnowsze wydanie *Poezji* w serii Biblioteki Narodowej (Wrocław 1990). Redaktor tomu Roman Loth skorygował chronologiczny porządek utworów i dodał dwie pozycje: liryczny fragment zaczynający się słowami: *Każdy wolant pędzący...* oraz nieopublikowany przez autora *Wiersz do Williama Faulknera spotkanego w Hotelu Waldorf-Astoria*. Zgodnie z wymogami edycji krytycznej wszystkie późne teksty Lechonia znalazły się w części ułożonej z *Wierszy rozproszonych*.

Cóż zatem myśleć o tych dwudziestu ostatnich próbach poetyckich Leszka Serafinowicza? Czy układają się w całość? Czy mieszczą się w mitycznym kanonie „pożegnalnych słów” odchodzącego poety?

Zacznijmy od końca, a ściślej mówiąc od końcówek wierszy. Zakonczenia większości tekstów są wyraziste pod względem składniowym, intonacyjnym i wersyfikacyjnym. Co więcej, są także finalne w planie znaczeń. Brzmia złowieszczo, śmiertelnie, zagrobowo:

Rozsądziłem sam siebie i jak Edyp oczy.

Wyrwam z siebie serce rękami własnymi

*Oedipus rex*²

² Wiersze J. Lechonia cytuję za wydaniem: *Poezje*. Oprac. R. Loth. Wrocław 1990, BN I 256. Lokalizuję je w tekście, podając tytuł cytowanego utworu.

Jeszcze tylko parę stopni,
 I już potem Pański stół.
 [inc. „Jękły smętnych
 trąb orkiestry...”]

I złoży pod cyprysem ciężką czarną skrzynię,
 Będzie ona tam leżeć przez dwa dni jedynie.
Erynie

Co dzień to samo. I już śmierć.
 ...You know, you know...
„Bzy w Pensylwanii”

Bo teraz kocham przyszłość, której nie zobaczę.
Ostatnia miłość

A resztę pozostawiam dla nowych poetów.
Poeta niemodny

I w dusznym róż zapachu, co z ogrodu płynie
 Wolno sunie Jokasta w czarnej krynolinie.
*Wiersz do Williama Faulknera
 spotkanego w Hotelu Waldorf-Astoria*

Aby nie było potem za późno
 Opuszczać ziemię.
Na temat z St. Johna Perse'a

Znamienne to motywy: gest samookaleczenia, wizja Sądu Ostatecznego, obraz katafalku, zaproszenie śmierci, zamknięta przyszłość, testament, żałobna czerń, pożegnanie świata. To zakończenia najbardziej dobitne i wymowne, ale podobny sens mają również końcówki pozostałych utworów: porównanie człowieka do spadającego liścia w *Grobowcu na Harendzie*, prośba o cud w modlitwie *Do Madonny Nowojorskiej*, symbolika pamiątkowych inicjałów w *Biografii*, tragiczna wizja pustego stepu w *Malczewskim*, a w pewnym stopniu także ostatni wers *Mojego sylwestra*:

„Co będziemy tam robić? — „To samo co we *Śnie*”

Ostatnie słowo — „Sen” — jest aluzją do szekspirowskiego *Snu nocy letniej*, ale w tej wygłosowej pozycji traci ton komediowej lekkości. Zapisane wielką literą brzmi poważnie, może się kojarzyć także z homerycką formułą — „Sen, brat śmierci”.

Jedynym pogodnym, wręcz humorystycznym wierszem w tym zestawie jest *Bajka warszawska*. I jest też jedynym utworem, który kończy się lekkim i beztróskim komunałem — „Suchy jakby nigdy nic”. Ale jeśli podejrzliwie przyjrzeć się tej potocznej formułce, okaże się, iż wbrew nastrojowi i wymowie tego wierszyka, jego końcówka ułożona jest ze słów, które mogą się kojarzyć z kontekstem eschatologicznym — „suchy”, „nigdy”, „nic”. Tu brzmią wesoło, ale przecież są oznakami nicości. „Jak gdyby nigdy nic” — takimi samymi słowami rozpoczyna się rzewny wiersz Tuwima o śmierci człowieka opłakiwanego przez najbliższych³. Stąd jego tytuł — *Umarł*. Wszak *Bajka warszawska* też jest poświęcona kochanemu człowiekowi (Leopoldowi Staffowi), który właśnie zmarł.

Można zatem powiedzieć (ponownie cytując Tuwima), iż są to utwory „z głuchym końcem”. Koniec tekstu jest zarazem sygnałem wygasania życia i zamierania świata. Końcowa kropka pieczętuje proces przemijania, zagłady, tragicznego milczenia.

W tym momencie nieodzowne jest pewne zastrzeżenie. To, co powiedziane dotychczas zostało o ostatnich wierszach Lechonia, z powodzeniem można by rozszerzyć na całą twórczość poety. Mocne zakończenie i finałowa puenta to przecież stałe wyznaczniki poetyki autora *Karmazynowego poematu*. W tej pozycji często pojawiały się symbole śmierci. Wystarczy przypomnieć sobie takie teksty jak *B-moll*, *Piosenka*, *Sielanka*, które zamyka wyraz „grób”. Jednakże za pewną odrębnością wierszy ostatnich przemawia niespotykana wcześniej częstotliwość, wręcz powszechność tego rozwiązania.

Semantyka końca tak wyraźnie uwewnętrzniona w schyłkowej fazie pisarstwa Lechonia bez wątpienia dała asumpt do szeregu od-

³ J. Tuwim: *Umarł*. W: Idem: *Wiersze zebrane*. Oprac. A. Kowalczykova. T. 1. Warszawa 1975, s. 145.

czytań katastroficznych i złowróźbnych. Ten styl lektury pojawił się niedługo po śmierci poety, a celowali w nim jego najbliżsi przyjaciele. Juliusz Sakowski poczuł w tych wierszach „powiew zaświatów”, Aleksander Janta potraktował je jak „poetycki testament”, a Józef Wittlin odniósł wrażenie, iż sprawca tych tekstów „pił bruderszaft ze śmiercią”⁴.

Trudno dziwić się psychobiograficznej orientacji czytelników. Tannatos patronował bowiem zarówno ostatnim wierszom, jak i był nieustannie obecny w ostatnich chwilach życia Lechonia. Zestawienie obu planów jest zniewalającym argumentem. I jeszcze dziś, kiedy czyta się słowa:

A ty siebie sam się strzeż.

W tobie samym tylko zguba,

Kleopatry w tobie wąż.

[inc. „Jękły smętnych trąb orkiestry...”]

to niełatwo oprzeć się sugestii, że do głosu dochodzi tu prorocza zapowiedź samounicestwienia. Z powodzeniem można by mnożyć przykłady złowieszczych przepowiedni. I znowu trzeba rozszerzyć to spostrzeżenie na wcześniejsze dzieła Lechonia. Aura śmiertelnego zagrożenia stała towarzyszyła poezji człowieka, który na krótko rozstawał się z lękiem i samobójczymi pokusami. Ale zamach na własne życie stał się nieodwracalnym faktem dopiero w roku 1956. Stąd też wiersze, których chronologia najbliższa jest dacie tego tragicznego wydarzenia, najgłębiej pogrążone są w mroku zapowiedzianej śmierci. Dramatyczny finał biografii poety skupia wokół siebie rozproszony tekst, spaja je ze sobą, dookreśla, zastępuje im brakujący tytuł komponującej się całości. W wyobraźni czytelnika tych wierszy zarysowuje się stygmat śmierci:

⁴ J. Sakowski: *Żałobny pas lity*. W: *Pamięci Lechonia*. Londyn 1958, s. 9; A. Janta: „O dwa palce od serca czułem sępa szpony”. *Przyczynek do nowojorskich dziejów życia i śmierci Lechonia*. W: *Pamięci Lechonia...*, s. 13; J. Wittlin: *Śmierć i śmiech*. W: *Pamięci Lechonia...*, s. 64.

Wszystko, co chcielibyśmy powiedzieć o życiu i twórczości Lechonia, zniekształca nam jego śmierć [...]. Myśl o niedawnej a własnowolnej śmierci Lechonia — powtarzamy to z całym naciskiem — nie dopuszcza do głosu innych o nim myśli⁵.

Autor tego wyznania, Józef Wittlin, ujawnia istotę obiegowego modelu lektury późnej poezji Lechonia. Badacz literatury powinien być co prawda nieufny wobec takiego dyktatu biografii, powinien pamiętać o autonomii sztuki słowa, niemniej jednak wszystkie te słuszne postulaty — „zniekształca nam jego śmierć”. Proponowana tu interpretacja całkiem świadomie poddaje się „zniekształceniu”, o którym pisał Wittlin. I podobnie jak on — „powtarzamy z całym naciskiem” — iż samobójstwo Lechonia jest podstawowym „kluczem” do zrozumienia jego wierszy ostatnich. A dzieje się tak z co najmniej trzech powodów.

Po pierwsze dlatego, że z ogromną siłą przemawiają wstrząsające okoliczności zgonu poety. Uzasadnienie tego argumentu wydaje się zbyt oczywiste. Po drugie, ów tragiczny wybór w znacznej mierze pozostaje niezrozumiały, zagadkowy i dwuznaczny. Przejmująco ilustrują to reakcje przyjaciół Lechonia. Kazimierz Wierzyński był całkowicie zaskoczony i zrozpaczony, Janta — przepełniony grozą i niesmakiem⁶. Rafał Malczewski poczuł się oszukany⁷, a Tadeuszowi Nowakowskiemu udzieliła się jakaś oskarżycielska egzaltacja:

ktoś z nas zawołał z pretensją w głosie — Nie powinien był nam tego zrobić! Nie miał prawa! Komu jak komu, ale jemu nie było wolno⁸.

Podobnych sprzeczności może doświadczyć również szeregowy czytelnik poezji i obserwator życia literackiego. Bo ta śmierć „psuje” utrwalający się portret człowieka i artysty. Desperacki gest nie przystoi żarliwemu konwertycie i czcicielowi Matki Boskiej, konser-

⁵ J. Wittlin: *Śmierć i śmiech...*, s. 64.

⁶ K. Wierzyński: *O poezji Lechonia*. W: *Pamięci Lechonia...*, s. 56–59; A. Janta: „O dwa palce...” ..., s. 11–19.

⁷ R. Malczewski: *Śpiew*. W: *Pamięci Lechonia...*, s. 37.

⁸ T. Nowakowski: *Ryba na piasku*. W: *Pamięci Lechonia...*, s. 37.

watywnemu patriocie i członkowi korpusu dyplomatycznego, humoryście, tradycjonalistcie i wytrawnemu klasycyście, ani też uczestnikowi kochającej życie konfraterni skamandrytów. Nie licuje nawet z „ciężką, wielką i niezgrabną” sylwetką poety, który wyglądał i zachowywał się „jak typowy starszy pan z Warszawy przedwojennej”⁹.

Powód trzeci i najważniejszy to porażająca ostentacja i spektakularność tej śmierci. Jej estetyzacja, teatralizacja czy wręcz pieczołowita reżyseria. Żadne argumenty psychologiczne ani jakakolwiek teza o niepoczytalności czy ograniczonej świadomości Lechonia nie może zatrzeć ani osłabić tego wrażenia. To zdarzenie tak mocno apeluje do wyobraźni, że domaga się, aby je interpretować jako znak. Przemawia tu niezwykle sceneria i poruszająca zmysły wysokość, monumentalność gestu i dramatyczna ekspresja skoku. Symboliczny walor tego aktu dostrzegł Wittlin, posiłkując się autorytetem głośnej wówczas *L'Espace littéraire*:

Najefekowniejszym rozwiązaniem gnębiącej nas zagadki byłoby przyjęcie tezy Blanchota, że samobójstwo i twórczość artysty podlegają tym samym impulsom i wynikają z pokrewnych ambicji. Jedno i drugie jest szaleństwem, chociaż doświadczenie artysty jest na pozór mniej groźne, mniej szalone. Można by powiedzieć, że artysta związany jest ze swym dziełem w ten sam sposób, w jaki ze śmiercią wiąże się człowiek, który je uczynił swym celem¹⁰.

Można więc czytać teksty przez pryzmat biografii, ale można też postępować odwrotnie. I warto postawić pytanie — w jakim stopniu śmierć poety okazała się realizacją tych samych obrazów (jawnych i utajonych), które podsuwane przez sen i marzenia krystalizowały się w jego wierszach? Ten problem dotyczy imaginacji poetyckiej, a w szczególnej mierze, zgodnie z tytułem książki Maurice’a Blanchota, sposobowi organizacji przestrzeni artystycznej.

Jaki jest zatem „świat przedstawiony” ostatnich wierszy Lechonia? To rozważanie należy zacząć od opisu poetyki, od określenia statusu narracji lirycznej.

⁹ R. Malczewski: *Śpiew...*, s. 37; T. Nowakowski: *Ryba na piasku...*, s. 39.

¹⁰ J. Wittlin: *Śmierć i śmiech...*, s. 64.

Pogranicze jawy i snu

Znaczące są już same incipity: „Kto sny miewa...” (*Grobowiec na Harendzie*), „Dziś we śnie mnie nawiedził...” (*Rozmowa z aniołem*), „Wczoraj nocą...” (*Bajka warszawska*). Dominuje więc sen i sprzyjająca mu pora nocy. Inne początki tekstów — „Z mych marzeń niespełnionych” (*Biografia*) albo „Dawno zmarli mych marzeń towarzysze...” (*Ostatnia miłość*) — zwracają uwagę ku formie marzenia. Trzeci z kolei porządek przeżywania świata to wspomnienie. Sygnalizują go pierwsze słowa wiersza *Oedipus rex* — „przypomniał mi się nagle...” — i nagłosowa partia *Poety niemodnego* — „Nic nie wskrzesi czasu co przeżyty, wkrótce o nim pamięć wśród młodych się zatrze”. Oniryczny i imaginacyjny wymiar mają także formuły: „ledwom zamknął oczy” i „niech nikt go nie budzi” (*Grobowiec na Harendzie*), „odbija od jawy” (*Tuwim*), „Wspomnień dym” (*Emigracja*).

Metodą, która łączy i konstytuuje elementy snu, marzenia, dumania i wspomnienia, jest poetyka wizji. Stąd tak wiele utworów rozpoczyna się od mniej lub bardziej wyraźnie nakreślonego obrazu: „Widzę włosy Twe siwe...” (*Tuwim*), „W jarze światło rozbłysło...” (*Malczewski*), „Przed domem uschły białe bez...” („*Bzy w Pensylwanii*”). Inny typ incipitu to obraz akustyczny: „Słyszę oto na ścieżce skrzyp piasku i szyszek...” (*Fioretti*), „Na paryskim poddaszu huczy wiec...” (*Emigracja*), „Nigdy się nie mógł oprzeć wojskowej muzyce” (*Wymówki*) i wreszcie tytułowe — „Jękły smętnych trąb orkiestry”.

Powtarzają się obrazy, które w dalszym przebiegu tekstu tracą ciągłość, spójność i konkretność. „Coraz bardziej zamglone, z coraz większej dali” — jak pisze poeta w *Eryniach*. Ta mgła zacieca szczegóły i zacieśnia horyzont, trudno więc o jakiegś uogólnienie, nie sposób też myśleć o sformułowaniu modelu przestrzeni. Przynajmniej na razie. Spod mglistej zasłony wyłaniają się i znikają bardzo wyraziste, jasno oświetlone kontury postaci, przedmiotów i wycinków krajobrazu. I na nich należałoby skupić uwagę.

Drzewo

Najczęstszym motywem jest drzewo. Pojawia się na wiele różnych sposobów aż w 12 spośród 20 najpóźniejszych wierszy Lechonia, czasem występuje pojedynczo, samoistnie, tak jak kasztan w *Wymówkach*, tytułowy biały krzew w „*Bzach w Pensylwanii*”, wiąz w wierszu *Na temat z St. John Perse’a* albo bliżej nieokreślone drzewo-lapidarium w *Biografii*. Bywa też podmiotem zbiorowym, wtedy mówi się o ogrodach, lasach, sadach i gajach (*Malczewski, Rozmowa z aniołem, Mój sylwester*). Ale najchętniej posługuje się poeta nazwą gatunkową podaną w liczbie mnogiej. I tak, w *Grobowcu na Harendzie* znajdują się brzozy, buki, klony, smreki i jodły; w *Oedipus rex* będą to laury; w *Eryniach* — jarzębiny, klony, oliwki, cyprysy i pinie; wiśnie w *Malczewskim*, wiąz, lipa i buczyna w *Wierszu do Williama Faulknera*.

Motyw drzewa, choć wyraźnie faworyzowany, pozostanie jednak elementem tła. Ale będzie się od niego odcinał, będzie je zagęszczał i materializował. Przypadnie mu rola punktu orientacji w nieostrej i przyciemnionej przestrzeni. Drzewa zaznaczają swoją obecność, operują barwą i dźwiękiem: „szumią” i „płoną kolorem”, „wiążą się”, „pachną”, „sypią liście”, zrzucają skrzypiące pod stopami szyszki i obwieszczają ludziom „imię scyzorykiem wyrte”.

Obrazową funkcją drzewa jest porządkowanie zamglonej przestrzeni. To swoiste „kreskowanie” i „liniowanie” bezkształtnego terytorium, dyskretne wytyczanie linii pionu, którą na tle nieba kreśli wzrastająca roślina.

Góry i doliny

Motyw drzewa jeszcze bardzo nieśmiało wyznacza opozycję dołu i góry. Wyraźniej widać to w charakterystycznym „ukształtowaniu terenu”. Można tu mówić o kontrastowej kompozycji panoramicznej. W *Grobowcu na Harendzie* wyczuwa się swoistą rozbieżność pomiędzy przedstawieniami „huczącej głębi”, „rwącego potoku”, który oglądany jest z wysoko zawieszanej kładki, „wirów, co się w dole kłębią”,

dna „wyschłych oceanów” i z drugiej strony, całkiem odmiennymi obrazami „gór”, „turni”, „szczytów”, „hal” i „stromych ścieżek”, „skał” i „skalnych brył”. W *Malczewskim* głębi „jaru” przeciwstawia się strzelistość „szczytu Mont Blanc”. W wierszu *Do Madonny Nowojorskiej* „gotyckie szczyty” kontrastują z „potwornym kanionem”. W *Eryniach* i *Rozmowie z aniołem* nad linię horyzontu, równinę Mazowsza i poziom wód wypiętrzają się nienazwane „góry”, „prometejskie skały” i „Tatry”.

Pion architekta

Kompozycyjny wertykalizm jeszcze wyraźniej zaznacza się w planie cywilizacyjnym. Najniższy punkt wytyczają „piwnice”, podziemne „ciemnie” i otchłań „spod głązów cmentarza” (*Grobowiec na Harendzie*), miejsce „pod cyprysem”, gdzie składa się „czarną skrzynię” trumny (*Erynie*), węglowy pokład („*Bzy w Pensylwanii*”) i „grobu ciemnie” (*Fragment*). Jest to strefa chthoniczna, gdzie trudno oddzielić naturę od kultury, rzeczywistość od mitu. Ruch ku górze stymulowany możliwościami techniki zaczyna się dopiero na powierzchni ziemi. Pierwsze „piętro” (odpowiednik poziomu drzew i krzewów) wyznaczają przedmioty sztuki i kultu: „latarnie”, „pochodnie”, „kolumny”, „lichtarze”, „chorągwie” i „sztandary”, „kolumny”, a zwłaszcza — „dom wspierająca ta kolumna grecka” (*Wiersz do Williama Faulknera*). Domeną pokonywania wysokości okaże się architektura: „tum”, „mury katedry” i „piramidy” w *Grobowcu na Harendzie*; monumentalny „Sfinks” w *Oedipus rex*; „brama” z *Wymówek*; „gmachy” i „rynny” z *Tuwima*; „wieże”, „stopnie” i „Pański stół” w inc. „Jękły smętnych trąb orkiestry”; „cokół” z pomnika Gattamelaty w *Eryniach*; „poddasze” w *Emigracji*; „stos” w *Biografii*, „posąg” z wiersza *Na temat z St. John Perse’a* i „Starego Miasta tło” w *Bajce warszawskiej*. Ale zdumiewające bogactwo form może dopiero zaimponować w modlitwie *Do Madonny Nowojorskiej*, gdzie pojawiają się: „posągi”, „ołtarze”, „świątynie”, „wieże”, „kościół”, „prześła”, „podniebne miasto”, „domy stupiętrowe”, „kominy fabryczne”, „szaniec” i wreszcie całe — „miasto olbrzym”.

Pochylenie głowy

Wertykalna kompozycja przestrzeni implikuje porządek poznawania świata. To pionowa oś, która wytycza kierunek patrzenia i postrzegania. Wedle jej biegu orientuje się uwaga lunatycznego bohatera *Grobowca na Harendzie*. Może spoglądać w górę:

To on chciał, abym ku górze, choć nie wznosząc głowy,
Zobaczył, jak w lazurze śpi wicher granatowy

lub w dół:

Cóż z tego, żem tak rzadko i niechętnym wzrokiem
Patrzył dotąd na wiry, co się w dole kłębią?

Przed podobnym wyborem staje podmiot wiersza inc. „Jękły smętnych trąb orkiestry...”. Jego tęskny wzrok wyrывa się ku niebu, a lęk każe mu zajrzeć w piekielną czeluść:

Patrz na złoty miecz Cheruba
I za światłem jego dąż.

Patrz jak tamci są okropni,
Których mieczem strącił w dół.

Wzwyż spogląda bohater *Wymówek*:

Potem patrzę, z kasztana jak liście wiatr zgania,
Jak przed bramą latarnia na wietrze się tłucze.

Z podniesionym czołem portretowany jest Tuwim:

Wznosisz wzrokiem szalonym cienie dawnych gmachów.

Lecz oczy innych postaci będą skierowane w przeciwną stronę. Lechoń z pietyzmem, czy nawet z czułością, przedstawia melancholijny gest pochylenia głowy. Ten moment będzie podpatrywał

w różnych sytuacjach; w *Grobowcu na Harendzie* zarejestruje go przy okazji —

Spotkań skrytych z poufnym pochyleniem głowy,

w *Eryniach* dostrzeże —

I owo romantyczne głowy pochylenie,

Natomiast w *Ostatniej miłości* pojawia się:

Poeci romantyczni, zapatrzeni w ciemnie,

Wertykalny plan akcji

Linia, wzdłuż której przesuwają się wzrok postaci, jest równocześnie „wektorem” działania. Wytycza porządek akcji lirycznej, ale i kieruje uwagą czytelnika. W wierszu *Do Madonny Nowojorskiej* wysoko nad ziemią, ponad miastem, na tle nieba rysuje się ikona Matki Bożej. Tytułowemu Malczewskiemu towarzyszy w jego drodze ze stepów i jarów Ukrainy na wierzchołek Mont Blanc. W *Grobowcu na Harendzie*, inc. „Jękły smętnych tręb orkiestry...” i *Bajce warszawskiej* myśli i czyny bohaterów oscylują pomiędzy wyniosłością góry, wieży, nieboskłonu i wiślanej skarpy a głębią doliny, piekła i podwodnej toni. W innych tekstach przeważa zwrot ku dołowi. Linearna lektura *Emigracji* wiedzie od paryskiego poddasza przez okno na ulicę, gdzie rozbrzmiewają kroki maszerującego żołnierza. Wojskowa muzyka wabi bohatera *Wymówek* i zmusza go do wybiegnięcia przed dom. Pod domem rozpoczynają się „Bzy w *Pensylwanii*”, a kończą gdzieś w otchłani — „pod ziemią”. Wehikułem na tej podziemnej trasie jest trumna. Z trumną kojarzą się ciężkie pojazdy, przedmioty o strzelistych kształtach, strome drogi wiodące w dół:

Każdy wolant pędzący i każda kolumna,
Dumna parku aleja, schodząca ku Wiśle,
Cóż dopiero fortepian — mogą być jak trumna.

Fragment

A czy trumna nie jest pionem w ręce grabarza?

Siła grawitacji

Podział na górę i dół ma oczywiście wymiar symboliczny i aksjologiczny. Strefa górna, podniebna, święta jest w pełni dostępna tylko Madonnie i w mniejszym stopniu otwiera się dla heroicznie patrzących wzwyż Tuwima i Malczewskiego. To zresztą u Lechonia nic nowego, hagiograficzny tekst poświęcony pamięci Żeromskiego rozpoczyna się znamienym incipitem:

Wzrok wznosząc pod zimowym rozgwieżdżonym stropem¹¹

W wierszach ostatnich niebo pozostaje sferą marzeń i tęsknot, a sam autor widzi w nim swoisty drogowskaz moralny (*Grobowiec na Harendzie*, inc. „Jękły smętnych trąb orkiestry...”). Zwyczajny los bohaterów Lechonia związany jest z ziemią. Są skazani na stąpanie po skalistym, błotnistym lub piaszczystym gruncie, dźwiganie ciężarów i nieuchronne upadki. Naśladują móżolny trud Syzyfa:

Jeszcze widzę tę chwilę, gdy padłem zemdlony
Pod głazem, którym darmo wtoczyć chciał pod górę.
Erynie

Uginają się pod ciężarem pracy i duchowym ciężarem występku, tak jak ewangeliczna Samarytanka:

Mocna dziewczka z Samarii ciężką ciągnie stągiew,
Grobowiec na Harendzie

Cóż dopiero mówić o potępieńcach, których anioł strąca na dno piekiel:

Patrz jak tamci są okropni,
Których mieczem strącił w dół.
[inc. „Jękły smętnych trąb orkiestry...”]

¹¹ Wiersz inc. „Wzrok wznosząc...” opublikowany został w „Wiadomościach Literackich” 1925, nr 51, w numerze specjalnym poświęconym pamięci Żeromskiego.

W dół, choć mniej gwałtownie, zmierzają również inne postacie. Bohater *Grobowca na Harendzie* — „Schodzi w ciemnie”, a w wierszu *Na temat z St. John Perse’a* — „Człowiek zstępuje ze swego posągu”. Tym ruchem często steruje siła grawitacji, która staje się peryfrazą powszechnej śmiertelności. Żywym każe kierować myśli ku mogile:

Potem pod ziemią węgiel wierć
„Bzy w Pensylwanii”

a zmarłych przygniata „płytami grobowymi” i „głazami cmentarza” (*Grobowiec na Harendzie*). To, co ciężkie, jest ponure i złowieszcze. Z „ciężkich wież” posępnie jęczą „smętnych tręb orkiestry”, a pogrzebowy orszak składa na ziemi — „ciężką czarną skrzynię” (*Erynie*).

Przemijanie jest procesem kruszenia się, zasypywania piachem, zapadania się w grunt. Dlatego też przeszłość — „pod gruzem miasta śpi” (*Bajka warszawska*) — a powrót do niej wymaga wysiłku archeologa — „Przypomniał mi się nagle, zasypany w piachu Sfinks stary” (*Oedipus rex*). Ziemia pociąga człowieka, ale i on sam jest z nią głęboko związany, i to nawet w chwilach uniesień, kiedy czuje się — „Nie skazany przez Boga, nie wyzuty z ziemi” (*Oedipus rex*). Zatrzymuje ją w pamięci i nosi we wnętrzu:

We mnie, we mnie jest wszystko: mazowieckie piachy,
I jeziora litewskie i Wisła i Tatry

Rozmowa z aniołem

Ciężkie niebo

Na opozycję góra — dół nakłada się przeciwstawienie dwóch żywiołów: powietrza i ziemi. Z twardością kamienia, nieruchomością skały, gęstością błota i płaskością ziemskiego horyzontu kontrastuje otwartość i bezmiar nieba, lekkość mgieł i obłoków, migotliwość gwiazd. Między ziemią i nieboskłonem istnieje stałe napięcie, ale bynajmniej nie ma tam równowagi:

Ciężkie chmury się kłaczą i mgieł morze płynie,
I ktoś szepnął z rozpaczą: „Co jest tej lawinie?”

Grobowiec na Harendzie

Chmury są ciężkie, zbite, skłębione, mgły gęstnieją jak płyn, całe niebo przemienia się w straszliwą, miazdzącą lawinę. Nawet wiosenny wietrzyk spycha je w dół:

Chyba wiatru okrzyki, gdy z gór wiosną zedrze
Czapę chmur, tak że padnie, jak chłop przy katedrze,

Grobowiec na Harendzie

Jeżeli jakiś obłok poderwie się ku górze, to będzie to:

[...] obłok, który wstaje ponad ciałem zgniłem.

Grobowiec na Harendzie

Ruchem mas powietrza reguluje śmiertelność grawitacja. Ale zdarzają się chwile, kiedy tej przygnębiającej sile sprzeciwia się ożywcze tchnienie boskiej pneumy. Jest to moment, gdy — „Na statku białe wzdęły się żagle” (*Na temat z St. John Perse’a*)¹². Moment, na pozór tryumfalny — „I nagle wielkanocna powiewa chorągiew” (*Grobowiec na Harendzie*) — na pozór, bo z góry wiadomo, że — „Zaraz zwiną chorągiew po przebrzmiałym święcie”. Owo złudzenie pojawia się i rozwiewa także w innych tekstach. Podmiot *Wymówek* spostrzega „Joannę d’Arc z chorągwią i szwoleżerów”, lecz bohater *Ostatniej miłości* widzi, jak — „Na dziedzińcu ułani zwijają sztandary”.

Nic trwałego na firmamencie. Księżyc jest w zasięgu ręki. Można go zdjąć z nieboskłonu jak lampkę z choinki i wziąć — „pod pachę” (*Poeta niemodny*). Niebo ciąży ku ziemi, a moc przyciągania osiąga wymiar kosmiczny, powszechny i ostateczny:

W wyciu wiatru, co teraz targa twoją gunię,
Jako płótna teatru za chwilę świat runie,

Grobowiec na Harendzie

¹² O symbolicznej funkcji motywu „wzdętych żagli” pisze M. Bodkin: *Studium o „Sędziwym Marynarzu” i archetypie odradzania się*. W: *Sztuka interpretacji*. Wybór i oprac. H. Markiewicz. T. 1 Wrocław 1972, s. 346–352.

Lot niemożliwy

W świecie tak dojmująco przeciążonym i skazanym na upadek nie brakuje jednak istot zdolnych do lotu. Lecz to, co w naturze potrafi frunąć lub szybować ku górze — „klucz żurawi”, „morze mgieł”, „kadzideł woń” i „polnych kwiatów dobra woń” — tutaj nie ma szans na rozwinięcie swoich talentów i dyspozycji. Może się co najwyżej poruszać w poziomie, może tylko „płynąć” lub „sunąć” powoli jak żałobna „Jokasta w czarnej krynolinie” (*Wiersz do Williama Faulknera*). Ptaki, nietoperze i anioły obdarzone są skrzydłami, ale nie czynią z nich użytku. Łabędzie są karmione w parkowym stawie, puszczyki — „się tłuką”, nietoperze — „płoszą” (*Grobowiec na Harendzie*). Kogut co prawda — „bije w skrzydła” — lecz nie wzlatuje, tylko — „pieśń swą zaczyna” (*Fioretti*). Nawet skrzydła anioła nie służą do lotu, lecz budzą żal, stając się instrumentem lamentacyjnym — „I płakał, szumiąc w mroku skrzydłami srebrnymi” (*Rozmowa*). To charakterystyczna funkcja muzyki, podobnie dzieje się z głosami trąb, które nie unoszą się radośnie w przestrzeni, ale — „zawodzą z ciężkich wież”.

Jedynym wyjątkiem, jedyną pomyślną próbą lotu jest obraz sznura gęsi i żurawi. Wątpliwa to jednak pociecha, skoro ci przybysze znikąd („skąd się one wzięły?”) „podnoszą krzyk dziki” i tym swoim przerażającym wrzaskiem włączają się do posępnego chóru Erynii:

Stracone, więc nadzieję porzuć bezrozumna!

Człowiek — spadający liść

Człowiek także marzy o locie. Ta tęsknota objawia się dyskretnie w wizji lekkich i zwiewnych liści:

Zaczęły szumieć drzewa, ledwom zamknął oczy:
Brzozy drżące pod liści sypiących się worem,
Wielkie buki płonące czerwonym kolorem
I złotymi pieniędzmi osypane klony.

Grobowiec na Harendzie

Listki przypominają pieniądze i — tu rzecz charakterystyczna — nie porównuje się ich wcale do papierowych, szeleszczących banknotów. Są „złote”. Złote jak monety i ciężkie jak monety. Tak ciężkie jak „liście z brązu” w wierszu (*Na temat z St. John Perse’a*). I nie wzlatują na wietrze, lecz sypią się na ziemię. Ciężą tak dotkliwie, że aż drżą brzozy — „[...] pod liści sypiących się worem”. Tak więc obserwacja jesienno drzewa: „Potem patrzę, z kasztana jak liście wiatr zgania” (*Wymówki*) jest nie tylko melancholijną zadumą, ale i kontemplacją niezmiennych praw natury, a zwłaszcza dającej wiele do myślenia grawitacji. Jest również rozmyślanie nad ludzkim losem, bo, jak wcześniej pisał Lechoń w wierszu *Nokturn* z tomu *Aria z kurantem*,

Cóż ja jestem? Liść tylko, liść, co z drzewa leci.
Com czynił — wszystko było pisane na wodzie.
Liść jestem, co spadł z drzewa w dalekim ogrodzie,
Wiatr niesie go aleją, w której księżyc świeci.

Ta bezradność liścia miotanego przez ślepe potęgi — „I liść zeschnął buczyny, co się omknie, czepi” — w *Wierszu do Williama Faulknera* porównana jest do ślepoty Edypa, tragicznej figury jego bezsilnej rozpacz. I jeszcze raz powtórzy się ta personifikacja w patetycznym finale *Grobowca na Harendzie*:

Światło lampy naftowej gaśnie w szarej próżni,
I jak próchno się sypie miedź laurowych kiści.
Gwiazdy przecież nam nie zdmuchną. Jest coś co różni
Nas niesionych jak liście — od wiatru i liści.

I znowu liście sypią się kiśćmi, znowu ciężkie są jak miedź. Tutaj jednak pogłębia się aspekt eschatologiczny. Człowiek-liść to rozsypujące się próchno, ale przecież to próchno iryzuje blaskiem miedzi. Niestety, blade to światło, tak jak słaba jest nadzieja zmartwychwstania. Surowy powiew Fatum (wiatr z ardeńskiego lasu) podrywa do walki, ale czy przybliży ku niebu?

Jak las ardeński chmurnie, w bojowej kolumnie,
Te turnie i te smreki idą teraz ku mnie

I nagle liście z ziemi wiatr porywa srogi,
I spotykam się z nimi na połowie drogi.
Grobowiec na Harendzie

Na „połowie drogi” pojawia się Szekspirowska wróżba śmierci. W „życia wędrowce, na połowie czasu” znalazł się Dante, gdy zbłądziwszy w ciemnym lesie spotkał Wergilego i zstąpił z nim w podziemną czeluść¹³.

Człowiek Lechonia „na połowie drogi” spotyka strącone liście i razem z nimi doświadcza niepewności losu. Co go czeka? Upadek albo wzlot?

Drzewa i posągi

Lechonia fascynowały obrazy drzew i liści, inspirowały go literackie opracowania tego tematu:

*Il naissait un poulain
sous les feuilles de bronze*

Polski poeta obiera ten dystych S.J. Perse’a na motto wiersza i z właściwą sobie inwencją rozwija ów motyw:

Wiążą się w wieńce gałęzie wiążu.
Oto się rodzi pod liśćmi z brązu
Żrebiec brązowy.
I skamieniały wśród wieków ciągu
Człowiek zstępuje z swego posągu
Z wieńcem u głowy.

Na temat z St. John Perse’a

Bez trudu da się tu rozpoznać dobrze nam znaną paralełę: człowiek — liść. Lecz to zestawienie poddane jest metonimicznemu rozszerzeniu: liść „urasta” do rozmiarów całego drzewa, a żywego

¹³ Dante Alighieri: *Boska Komedia*. Przeł. E. Porębowicz. Warszawa 1990, s. 25.

człowieka zastępuje ożywiony posąg. Wyłania się stąd nowe porównanie: drzewa i postumentu.

Ten koncept nie powinien być całkowitą niespodzianką, bo przecież nie był wymysłem Lechonia. Poeta musiał znać słynną kompozycję Wacława Szymanowskiego, który umieścił pochyloną sylwetkę (sic!) Chopina pod wyrzeźbioną z brązu (sic!) wierzbą płaczącą. W Parku Łazienkowskim znajduje się również okolony drzewami konny pomnik Jana III Sobieskiego. Kiedy cienie drżących liści padają na figurę jeźdźcy, podobno można ulec złudzeniu ruchu królewskiej postaci. Wrażenie to zapisał Stanisław Wyspiański w III scenie *Nocy listopadowej*:

GOSZCZYŃSKI

Widzisz — ręka mu drży.

NABIELAK

To księżyc cień rzucił liści i cień liści przemknął po ramieniu.

[...]

GOSZCZYŃSKI

Patrz — drgnął — to koń się wspina —

NABIELAK

To cienie drzew¹⁴.

Podobieństwo stylu, leksyki, wreszcie samej sytuacji wydaje się bezsporne, ale jeszcze ciekawsze jest połączenie (czy raczej nałożenie) dwóch przedstawień: chwiejących się na wietrze gałęzi i poruszającej się skamieniałej postaci. Obydwa ujęcia powielają tę samą strukturę. Wyrzeźbiona figura podobnie jak liść została wyniesiona daleko od ziemi i tryumfalnie rysuje się na tle nieba. Posąg wspiera się na cokole, liść — na konstrukcji uplecionej z pnia i konarów. Oboje zdani są na powiewy wichru i siłę grawitacji. Przewyciężają ów napór i heroicznie gotują się do desperackiego skoku.

Wyłania się stąd nieco romantyczna i zarazem parnasistowska analogia: pomnik jest jak drzewo, drzewo jest pomnikiem. Jeszcze dalej posunie się poeta w *Biografii*. To już nie porównanie, lecz też-

¹⁴ S. Wyspiański: *Noc listopadowa*. W: Idem: *Dzieła zebrane*. Red. L. Płoszowski. T. 8. Kraków 1959, s. 70–71.

samość. Wryty w korze rysunek i inicjały uczynią z rośliny prawdziwe lapidarium:

Ze wszystkiego, com kochał — zostanie nie więcej
Niż imię, szczyrykiem wryte na drzewie.

Pomnikowy gest

W ostatnich wierszach Lechonia wiele jest postaci, które stoją na cokole lub z powodzeniem mogłyby się tam znaleźć. Pojawia się tronująca Madonna:

Na domach stupiętrowych opierasz swe stopy
[...]
A nocą Twoja szata poprzez sierp księżycy
Na mostów fantastycznych lekko spływa przęśle.

I górując nad miastem czyni znak błogosławieństwa:

Widzę stopę Twą małą, która ściera węża,
Dłoń świętą, co krzyż czyni nad miastem-olbrzymem.
Do Madonny Nowojorskiej

W bardziej dramatycznej pozie zastyga przykuty do skały Prometeusz:

Bo przecież tak niedawno, przykuty do skały
O dwa palce od serca czułem sępa szpony!
Erynie

I warto chyba przypomnieć, że dwie najsłynniejsze rzeźby mitycznego tytana, dłuta J. Pradiera i P. Manshipa, znalazły się na trasie tułaczki Lechonia: w Paryżu i Nowym Jorku. Dalekie od naturalności jest przedstawienie Tuwima z „wyciągniętą dłonią” i „wzrokiem szalonym” wymierzonym w niebo. Pomnikową pozycję przyjmują — „Poeci romantyczni, zapatrzeni w ciemnię” (*Ostatnia miłość*). Nie

mniej posągowe wydaje się „owo romantyczne głowy pochylenie” (*Erynie*) i tyleż skromny co patetyczny krok *Poety niemodnego*: „Wychoďte z różą w ręku, z księżycem pod pachą”.

A cóż powiedzieć o wizerunku Sabaty?

I starego Sabatę widzę w tej pomroce,
Jak włosy wiatr mu gmatwa, z rąk wiosło wrywa.

Grobowiec na Harendzie

Czy nie jest to dynamiczna wariacja na temat zakopiańskiej rzeźby ze zbiegu ulic Zamoyskiego i Chałubińskiego (projekt S. Witkiewicza, realizacja J. Nalborczyka w roku 1903)?

Jednakże prawdziwą domeną skamieniałej ekspresji okazują się pomniki konne. Na granitową platformę alpejskiego szczytu wspina się wierzchowiec niosący na grzbiecie Antoniego Malczewskiego:

Pędź koniu! Zobaczymy, czy jest inne życie,
Czy bliżej jest do nieba na Mont Blancu szczycie?

Z rozmachem i wzniosłością spina konia kondotier Gattamelata, chluba Padwy — arcydzieło Donatella:

„Dociskaj tej przyłbicy, którąś wdział dla świata,
I trzymaj mocno konia, o Gattamelata,
A tylko czasem nocą gdy wszystko śpi wokół,
Mów o sobie tym wichrom co biją w twój cokół!”

Erynie

„Poetyckie utożsamianie się z tym pomnikiem — pisał Janta — jest jeszcze jednym sposobem ukrycia się za jego romantycznym kształtem, jest chwytem co się zowie byronowskim”¹⁵.

W byronicznej pozie szykuje się do skoku kolejny jeździec z brązu:

Kamienną uzdę zakłada nagle,
A nogę — w strzemie.
Dopóki jeszcze na drodze luzno,

¹⁵ A. Janta: „O dwa palce...” ..., s. 14.

Aby nie było potem za późno
Opuszczać ziemię.

Na temat z St. John Perse'a

A w stanie gotowości trwa jeden jeszcze bohater romantycznej mitologii:

Na dziedzińcu ułani zwijają sztandary,
Xsiaże Józef już wydał odmarszu rozkazy,

Ostatnia miłość

Natrętnie nasuwa się podejrzenie, że ta sytuacja jest repliką konnego postumentu Thordvaldsena z pałacowego dziedzińca przy Krakowskim Przedmieściu, gdzie uniesiona ręka Poniatońskiego zdaje się słać polecenia podkomendnym ułanom. A być może, iż „zwijane sztandary” i „odmarszu rozkazy” są już antycypacją sceny, która w niedalekiej przyszłości miała się rozegrać w okolicach Lipska?

Interpretacyjnego „klucza” do tego obrazu, jak i do innych przedstawień „pomnikowego gestu” należy szukać wśród stereotypów heroicznej ikonografii:

Śmiertelny skok bohatera na koniu w podziemną czeluść został sformułowany w starożytnym rzymskim przedstawieniu postaci Marka Kurcjusza, który skoczył w rozwartą w Forum Romanum ognistą rozpadlinę, by uratować lud rzymski. Strukturalna analogia do zgonu księcia Józefa Poniatońskiego, który chroniąc — dla dobra swego narodu — odwrót Wielkiej Armii Napoleona w bitwie pod Lipskiem skoczył ze swym wierzchowcem w nurty rzeki Elstery ponosząc śmierć, spowodowała upodobnienie przedstawiającego ten moment obrazu do pełnego godności obrazu śmierci starożytnego bohatera [...]. Skaczący w śmiertelną czeluść rycerz — oto obraz, który stanowił symboliczne wyobrażenie obu tych dramatów¹⁶.

¹⁶ J. Białostocki: *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. T. 1. Warszawa 1982, s. 39–40.

Romantyczny teatr jednego aktora

Pomnikowy skok w pustkę jest jednocześnie gestem teatralnym. I teatralny wydaje się świat wyobraźni ostatnich wierszy Lechonia. Przemawiają za tym aluzje do klasyków sztuki dramatycznej: do Sofoklesa (*Edyp król*) i Eurypidesa (*Oresteja*), Słowackiego (*Fantazy*) i najbliższego sercu Szekspira (*Makbet* i *Sen nocy letniej*). Ale znacznie ważniejsza jest kompozycja przestrzeni. Przestrzeni, która mieści się z powodzeniem w konturach scenicznej rampy¹⁷.

Tło wyznacza tutaj monumentalna dekoracja imitująca pejzaż górski lub panoramę „miasta-olbrzyma”. Wrażenie głębi sugerują atrapy drzew i kolumn, ruin i posępnych grobowców. Na pierwszym planie rysują się wyjęte z garderoby kostiumy i rekwizyty. Przez scenę przetaczają się taneczne korowody, gra dyskretnie ukryta orkiestra, śpiewa chór. Wszystko pogrążone jest w mroku, snują się dymy kadzideł, a za zasłoną mgły rozbłyskują ogniki latarni, świec i pochodni. Wysoko w górze jarzy się krążek księżyca i połyskują gwiazdy. Silne punktowe światło wydobywa z ciemności centralnie usytuowanego bohatera. Wkomponowany w scenografię pomost wynosi go ponad *proscenium*. Jego samotna sylwetka zastygła w patetycznym geście wytrawnego aktora. W tym miejscu skupia się uwaga publiczności. Tu nakładają się plany, krzyżują linie działań i tu wytyczona jest najważniejsza, wertykalna oś teatralnej przestrzeni. Zgodnie z jej biegiem krystalizują się znaczenia, kierunkują symbole i orientują się idee.

Ale nie jest to jakiś abstrakcyjny model teatru. Łatwo da się rozpoznać styl, czy raczej manierę, monumentalnych i nieco operowych inscenizacji arcydzieł polskiego romantyzmu, a także dramatów Wyspiańskiego. I znowu nie chodzi tu o swobodne uogólnienie, lecz o sceniczne realia spektakli, których widzem, recenzentem, a nawet współorganizatorem bywał Lechoń¹⁸. Szczegółowe ustale-

¹⁷ To spostrzeżenie dotyczy ogółu ostatnich wierszy Lechonia, aczkolwiek bardziej jest czytelne w poematach *Grobowiec na Harendzie* i *Erynie*, nieco mniej w typowo skamandryckich „*Bzach w Pensylwanii*” i *Biografii* albo we franciszkańskim *Fioretti*.

¹⁸ „Teatralna biografia” Lechonia jest problemem godnym osobnego opracowania, lecz w tym kontekście najistotniejsze wydają się doświadczenia poety związane

nia wymagałyby oczywiście odrębnego studium, ale pewne pojęcie o zasadności takiej analogii daje choćby tylko tekst *Ostatniej sceny* z „*Dziadów*”.

Fantazmat defenestracji

Należałoby przypomnieć, że zaproponowana tu analiza nie może uchodzić za całkowicie bezstronną. Aczkolwiek udało się w jej toku uniknąć słowa „samobójstwo”, chyba nie nadużyto terminu „śmierć”, to jednak trudno zaprzeczyć, że dramatyczna struktura finałowej sceny z życia poety narzuciła porządek działań interpretacyjnych sondujących głębię wyobraźni Lechonia. Stąd wzięła się dominująca rola takich kategorii jak: „siła przyciągania”, „pomnikowy gest”, „teatralizacja” itp. Uczyniono to jednak z przekonaniem, iż te właśnie formuły najcelniej jednoczą poetycką kreację z dręczącym Lechonia fantazmatem, który udziela się przecież także świadkom jego egzystencji i czytelnikom poezji. Przejmująco zapisał to Tadeusz Nowakowski:

Widziałem to okno. Czarny punkt na posępnej skale niebotycznego hotelu. Przed cztery lata mieszkałem na tym samym piętrze. W tym roku nie miałem odwagi przekroczyć progu tej gigantycznej rudery. Przyspieszyłem kroku, by nie widzieć miejsca, gdzie go znaleźli, a wśród wielu myśli były i takie: skok-inscenizacja godna poety, lot Ikara, „ideał sięgnął bruku”... Niedaleko stąd o szczyt Empire State Building, co nocy roztrzaskują się ptaki, oślepione reflektorem. I wiersz się przypomina, piękny wiersz francuski o albatrosie, któremu skrzydła olbrzyma przeszkadzają w chodzeniu po ziemi. On tyle w życiu nateatralizował!¹⁹

z inscenizacją młodzieńczego „nokturnu romantycznego” pt. *W pałacu Stanisława Augusta* (por. K. C z a c h o w s k i: *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1933*. T. 3. Lwów 1936, s. 104) oraz jego udział w przygotowaniu przedstawienia baletowego w łazienkowskim teatrze na wyspie. (Por. Z. C z e r m a ń s k i: *O Leszku*. W: *Pamięci Lechonia...*, s. 54).

¹⁹ T. N o w a k o w s k i: *Ryba na piasku...*, s. 38.

Dodajmy na koniec: ostatnie wiersze Lechonia zrastają się z jego samobójstwem nie tylko w planie genetycznym, ale w celowościowym i nawet aksjologicznym. Albowiem dzielają w jakiś sposób znaczenie owego tragicznego gestu. Nie okazały się szczytowym osiągnięciem autora *Karmazynowego poematu*. Doświadczenie sytuacji granicznej, prawda życia i śmierci zmieszały się tutaj z pozą kiepskiego aktora²⁰. Dwuznaczność tej poezji i pieczętującego ją aktu wyraża dwuznaczna przepowiednia Sfinksa: „Nie będziesz szczęśliwy. I musisz wszystko rzucić, ażeby być sobą”.

²⁰ Tezę o Lechoniowej „teatralizacji” stylu życia i jej związku z twórczością poety potwierdzają (i znacznie pogłębiają) wnikliwe analizy W. Wysockiego: *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie. (Kąg pierwszy i drugi)*. Kraków 1988. Do książki Wysockiego dotarłem już po napisaniu tego eseju.

Rozdział VI

Grzebanie w rzeczach Jarosława Iwaszkiewicza

Przechadzka starego poety

Poeta jest już stary i zmęczony. Kroczy dostojnie, ale trochę sztywno, powoli, z wyraźnym wysiłkiem. Oto wizerunek Jarosława Iwaszkiewicza sfilmowany przez Andrzeja Wajdę i wpleciony między końcowe sceny jego ekranizacji *Panien z Wilka*. Poeta (na spólkę z reżyserem) obdarza publiczność swoim spacerowym portretem. Milczy, nie wykonuje żadnych gestów. Tym, co ma do pokazania, jest kilkanaście mozolnych kroków. Cóż znaczy ten komunikat? Czy obraz kroczącej postaci może mieć jakieś specjalne znaczenie?

Odpowiedzią niech będzie wiersz napisany kilka lat przed filmową przechadzką:

Tu szła Wysocka. Wypreżona
Stąpała z wolna krótkowzroczna.
Jej duża stopa ogumiona
Spod krótkiej sukni zbyt widoczna.

Gdy umrę, nikt już nie odtworzy
Uśmiechu, zębów, głosu, kroku
Na pochylonym trotuarze,
Który ośnieża się co roku¹.

¹ J. Iwaszkiewicz: *Kragło-Uniwersytecka*. W: I d e m: *Mapa pogody*. Warszawa 1977, s. 36. Wiersze cytowane z tego tomu oznaczamy skrótem Mp. Inne teksty Iwaszkiewicza wedle wydań: *Śpiewnik włoski*. Warszawa 1974 (dalej: Św) *Muzyka wieczna*.

Przeminęła epoka, a wizerunek wolno stąpającej kobiety ocalał w pamięci:

I nic nie mogę tutaj zmienić,
Wciąż widzę, jak ulicą kroczy,
Kraśno-Uniwersytecka, Mp, s. 36

Skoro tak ważne są kroki Wysockiej, to nie mniej ważne muszą być kroki samego Iwaszkiewicza. Zarówno kroki starca, jak i kroki młodzieńca, których rytm daremnie próbuje wywołać z przeszłości:

Ludzie! Czyście widzieli
Między siwymi drzewami
Gdzie pałac zbudował Rastrelli,
Chłopca z długimi nogami?
[...]
Niedawno jeszcze przechodził,
Gdzie pałac postawił Rastrelli.
Do mnie podobny w urodzie —
I gdzieś go diabli wzięli...
Niebieski pałac, Mp, s. 37

Nie może być wątpliwości — marsz, jego styl i ekspresja, świadczą o człowieku. A kroki pisarzy, artystów, filozofów mają szczególną wagę. Wszak zaświadczyli o tym słynni perypatetycy: Arystoteles, Rousseau, Thoreau, Nietzsche.

Co zatem łączy Iwaszkiewiczowski spacer po Stawisku z poezją Iwaszkiewicza?² Chodzi tu, oczywiście, o teksty z jego ostatniej dekady ogłoszone w tomach *Mapa pogody*, *Śpiewnik włoski*, *Muzyka wieczorem*. Ogniwem, które łączy oba porządki, jest starość, bo starość, która w naturalny sposób spowolniła i usztywniła kroki Iwaszkiewicza, odcisnęła również swe piętno w stylu jego późnej liryki. Ale „starość” poetycka, w odróżnieniu od fizjologicznej,

rem. Warszawa 1980 (dalej: Mw). Lokalizować je będziemy, podając tytuł utworu, skrót tomu, z którego pochodzi, oraz stronę.

² O związku między rytmem ciała i wiersza szczegółowo pisał Adam Dziadek w: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata* (Katowice 1999).

zdaje się w poważnym stopniu autorską kreacją. Sędziwy poeta ostentacyjnie obnosi brzemię wieku. Celebrytuje swoje zaawansowanie w latach, rozczuła się nad nim, ozdabia wyniosłą godnością, a jeszcze częściej rozbija autoironią. Przypomnijmy jego krok — dostojny, sztywny, powolny, naznaczony wysiłkiem. Czy rzeczywiście pisze tak, jak kroczy?

Nie idzie tu bynajmniej o ścisłe porównanie toku stóp i „stopowego” toku wierszy. Niemniej jednak rytmiczna strona tekstów cyklu *Muzyka na kwartet smyczkowy* z tomu *Muzyka wieczorem* godna jest uwagi. Uderza wyrównane i niespieszne tempo owej „muzyki”. Poeta nigdy dotąd nie posługiwał się tak regularną formą z tak monotonną wytrwałością. Aż 31 spośród serii 36 utworów zbudowana jest wedle tego samego schematu. Dwie zwrotki, dwa czterowiersze, ułożone z długich, przeważnie 11-zgłoskowych wersów, parzyste rymy — oto ów wzorzec. Prosty, tradycyjny, niewyszukany. Estetyka porządku, powściągliwości i staroświeckiej elegancji — zupełnie jak w marszu po ogrodzie. A za zasłoną uładowanej wersyfikacji, w linii intonacyjnej, napięciach składni i doborze słów wyczuwa się pewną niedbałość, kapryśność, a nawet rozdrażnienie.

Autor *Oktostychów* nie popisuje się tym razem klasycystyczną finieżą. I niewiele mu pozostało ze skamandryckiej śpiewności oraz upojenia giętkością potocznego języka. Wręcz przeciwnie, unika zarówno wyrafinowanych konstrukcji, jak i konwersacyjnej wylewności. Poetyka starczego znużenia każe mu respektować zasadę ekonomii wysiłku i pewnie dlatego preferuje formy najprostsze. Powtarza słowa i frazy. Buduje łańcuchowe szeregi, i tak jak w marszu podpira się laską, tak w wierszu chętnie wspiera się na sztywnym schemacie wyliczenia. Te enumeracje nie mają nic wspólnego z retorycznym rozmachem. Więcej tu cierpkiej lakoniczności. Gwarantują kompozycyjny porządek, przejrzystość wywodu, klarowność obrazów, dyscyplinują ekspresję. Iwaszkiewicz dotychczas rzadko posługiwał się tym chwytem, a teraz czyni z niego dominantę. Figurę tę można spotkać w co trzecim wierszu z cyklu *Muzyka na kwartet skrzypcowy*. *Arietta* jest serią pytań, *Książka kucharska prababki* — ciągiem przepisów kulinarnych, *Opuszczony* — łańcuchem osób i sytuacji; pytania i polecenia mnożą się w wierszu *Do Izoldy*. Wią-

zanki imion i nazwisk pojawiają się w tekstach: *Koncert Rachmaninowa*, *Stara*, *Kraków*, *Biografia*. W *Ostatniej piosence wędrownego czeladnika* słowo „dobranoc” powtarza się dziewięć razy, towarzysząc monotonnemu żegnaniu kwiatów, ptaszków, piesków, zórz, róż itd. Jednak największą prostotę i emocjonalną powściągliwość osiąga poeta w wyliczeniach przedmiotów. Nazwy sprzętów i ubrań zblokowane są w dłuższych lub krótszych seriach, czasem wplatając się w wyliczanki osób i zdarzeń: pojedynczo występują rzadziej. *Wiersz* obfituje w frędzle, buciki, kokardy, szkatuły, szpilki do krawatów, obroże, perły i atlas. W *Niewygodzie* znajdziemy czapkę, szal, marynarkę, but, karete, rękawiczki i łóżko. W *Konercie Rachmaninowa* — wiosła, dulki i szlafroczek. W *Rzymie* — suknie, morę, loki, tron i kufer. W *Ubieralni* — flaszki, zasłonę i wachlarz. *Książka kucharska prababki* rejestruje kilka przedmiotów domowego użytku — koronki, lak, poduszkę do szpilek i enigmatyczne „błędyny”.

Nie ma wątpliwości — stary poeta zawiera jakiś pakt z rzeczami. Zapowiedź tego „przymierza” można już odczytać w obu tomach poprzedzających *Muzykę wieczorem*. W *Śpiewniku włoskim* jest kilka poetyckich wyliczanek, a jedna z nich — *Miasteczko* — kończy się znamiennej sentencją:

tylko smutek rzeczy stary.

Podobny sens ma zakończenie arcywymownego poematu — *Stary poeta* z tomu *Mapa pogody*:

I nikt nas nie zapyta
o nasze muchy
nasze psy
nasze pogubione książki
chustki do nosa

i okulary.

Ten elegijny i autoironiczny zarazem traktat gerontologiczny odkrywa zjawisko starczego uwięzienia wśród rzeczy. I język rzeczy staje się instrumentem poetyckiej fenomenologii starości:

A teraz jesteśmy starzy
jesteśmy sami

Kłócimy się
szukamy ciągle
pogubionych książek
chustek
zapalek
okularów

Stary poeta, Mp, s. 70

Wiersz o rzeczach

Próba opisu Iwaszkiewiczowskiego „reizmu” nieuchronnie prowadzi ku tekstowi, który hasło „rzeczy” ma umieszczone w nagłówku. Już sam tytuł jest wielką atrakcją i wyzwaniem dla badacza poetyckiej wyobraźni przedmiotu. Dlatego wyróżniam go spośród innych wierszy tomu *Muzyka wieczorem* i w całej późnej twórczości poety:

Kwiaty, owoce, liście, książki, szafy, graty,
Złamane klawikordy, czarne futerały,
Rozdartych nut kaskady, wazon popielaty,
Pulpit pod Ewangelię i dwa pastorały.

Potargane paprocie, drewniane buławy,
Lalka, koń z włosienicy, stoliczek kulawy,
Okręt bez żagli, i ja na tym leżę
Jak wielkie, pobrudzone, zachwycone zwierzę.

Rzeczy, Mw, s. 14

Chciałoby się powiedzieć, iż *Rzeczy* po brzegi „wypełnione są rzeczami”. W praktyce językowej oznacza to dominację form nominalnych. W pierwszym wersie — „Kwiaty, owoce, liście, książki, szafy, graty” — widać to w uderzający sposób. Całość (tworząca jedno zdanie) składa się z 43 słów. W tej liczbie mieści się tylko 1

czasownik i aż 32 rzeczowniki. Rzeczownikom są też podporządkowane prawie wszystkie pozostałe wyrazy. Z tej statystyki wyłania się obraz gramatycznej, semantycznej, a zwłaszcza lirycznej osobliwości. W jaki sposób dokonała się tutaj tak intensywna kondensacja jednorodnych wyrażeń? I pytanie bardziej naiwne: w jaki sposób w tej niewielkiej przestrzeni słów zmieściła się taka „masa” przedmiotów? Odpowiedź jest oczywista i jednoznaczna — dzięki strukturze wyliczenia. I właśnie ta figura jest podstawowym „kluczem” do zrozumienia tekstu.

Ekspansja wyliczenia

Enumeracyjny charakter wiersza narzuca się uwadze czytelnika. Widać go na pierwszy rzut oka i słyszać podczas głośnej lektury. Efekt jest wzmocniony przez 19 przecinków i parę spójników, które serią pauz delimitują strumień mowy. W tak gęsto „poszatkowanym” rytmie niepodobna opowiadać o rzeczach, można je tylko wymienić, i właśnie na tym polega strategia autora.

Najpierw „sypią się” same nazwy przedmiotów, potem do rzeczowników dodawane są pojedyncze epitety. Ten łańcuszek ciągnie się przez całą pierwszą zwrotkę i w tym samym rytmie kontynuowany jest w strofie następnej. Wygasa dopiero w połowie przedostatniego wersu. Ale w ostatniej linijce zaplącze się następny szereg — seria trzech regularnie rozłożonych epitetów. Łatwo ulec złudzeniu, że enumeracja się nie kończy, że wypełnia tekst od pierwszego do ostatniego słowa. Tym bardziej, że warstwa brzmieniowa potęguje to wrażenie. Ostatnie części tekstu podtrzymują, a nawet wzmacniają skandowany rytm wyliczanki. Dobitym czyni go wewnętrzny rytm „-e”:

[...] ja na tym leżę / Jak wielkie, / zachwycone / zwierzę./

Co więcej, niezbyt ostra jest sama granica wyliczenia:

Lalka, koń z włosienicy, stoliczek kulawy.
Okręt bez żagli, i ja na tym leżę

Ostatnim elementem szeregu rzeczy jest... „okręt bez żagli”, ale spójnik „i” otwiera miejsce na kolejne ogniwo łańcucha. Czyżby zaimek „ja” (podmiot zdania!) włączył się w tę serię? Skomplikowany szyk wypowiedzi utrudnia rozstrzygnięcie tej kwestii. Porządek składni zaciemnia elipsa i inwersja. Gdyby wyliczenie znalazło się na końcu lub w środku zdania, wtedy wszystko byłoby jasne. Poeta nie respektuje wszakże wymogów poprawności języka pisanego. Na samym początku wiersza sytuuje się już wielka enumeracja. Jej mechaniczna prostota zderza się z siatką syntaktycznych i semantycznych powiązań. I narzuca jej logikę bezpośredniej, zrytmizowanej prezentacji. Nawet autorskie „ja” jest zagrożone wchłonięciem w tok tego ekspansywnego wyliczenia.

Estetyka enumeracji

Wiersz-wyliczenie? Cóż to za forma? Wszak poetyka nie zna takiego gatunku. Słowniki rejestrują natomiast podobną nazwę — „wyliczanek”. Mianem tym określa się „krótkie rymowane wierszyki wypowiadane przez dzieci przed rozpoczęciem wielu zabaw”³. Trudno jednak byłoby postawić *Rzeczy* w jednym szeregu z rymowaną: „Entliczek, pentliczek, czerwony stoliczek...” (aczkolwiek „stoliczek” występuje w wierszu Iwaszkiewicza). Wyliczenie nie jest terminem genologicznym, jest tylko środkiem stylistycznym zaliczonym do figur retorycznych (*enumeratio*). Ma uniwersalne zastosowanie, jednakże w liryce preferuje się formy najbardziej kunsztowne, oratorskie i konceptualne. Dlatego zakorzenione jest w estetyce manieryzmu i baroku (marinizm). Często też pojawia się w poezji ludowej.

Dla klasycyzującego skamandryty jest to dość odległa tradycja. We wczesnej i dojrzałej twórczości Iwaszkiewicza tylko sporadycznie spotykamy się z tym „chwytem”. To samo można powiedzieć o dziełach jego rówieśników i artystycznych sojuszników. Jan Lechoń zaledwie raz posłużył się wyliczaniem. I nie szeregował przedmiotów,

³ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1988, s. 579.

lecz imiona (inspiracja litanijna?). Oto pierwsza spośród czterech, identycznie skomponowanych zwrotek *Symfonii imion*:

Zofia, Laweta, Beatrix, Ambona,
Margot, Aida, Carmen, Hagith, Tosca,
Roleta, Hilda, Komoda, Ruskowska,
Blanka, Monika, Dziubus, Antyfona⁴.

O osobliwej wymowie tego tekstu decyduje dedykacja — „Kochanemu Jarosławowi”. Zdaje się, że Iwaszkiewicz dobrze przyjął i zapamiętał ten prezent. Wszak niektóre z ofiarowanej mu kolekcji egzotycznych imion pojawiają się w jego późnej twórczości. Xenia znalazła się w tytule zbioru *Xenii i elegii*, Fusia w wierszu *Kraków*, Rzepicha w *Balladzie*. Być może są to przypadkowe analogie, ale czy przypadkiem jest również konstrukcyjna zbieżność z unikatową budową *Rzeczy*? Zgodna jest forma strofy i rozmiar wersu. Co więcej, w onomastycznym bogactwie utworu znajdują się też imiona, świetnie pasujące do przedmiotowego rejestru Iwaszkiewicza: Laweta, Ambona, Roleta, Komoda, a może także Zupa i Starka.

Do Lechoniowego wzorca dosyć wyraźnie nawiązała Maria Pawlikowska-Jasnorzewska w swoistym „*Balecie imion*”. Oto drobna cząstka zapisu ze *Szkieletu poetyckiego* (fragment 6):

Nagle jak ćmy czarne, nadbiegają: Carmen, Kleopatra,
Alexandra, Judyta, Koleta, Klementyna, Leona.

Ale śladów bliskości ze stylem i leksyką Iwaszkiewicza należy raczej szukać w liryce Pawlikowskiej, w paru urzeczowionych enumeracjach, o których później.

Jednak za mistrza i prawodawcę skamandryckiego wyliczenia trzeba uznać Juliana Tuwima. On pierwszy próbował usamodzielnąć tę figurę. W jego debiutanckim *Czyhaniu na Boga* pojawił się wiersz-szereg, w którym zbyteczne stało się użycie gramatycznego orzeczenia:

⁴ J. Lechoń: *Symfonia imion*. W: Idem: *Poezje*. Wybór W. Nowakowska. Warszawa 1979, s. 59.

Płynność... płynność... falistość...
rytm wieczornych dostrzeżeń...
Drżąca, żywa rtęciistość...
Śnień wstydlivość i zwierzeń⁵.

W następnym tomie, *Sokratesie tańczącym*, poeta kontynuował ten eksperyment, nie unikając już czasowników:

Krwi, snów, mknień, żądz,
Gór, chmur, drzeń, zórz,
Łez, chwil, róż, słońc,
Łkań, gwiazd, gróz, mórz — —!⁶

Autor obu wierszy podążał zapewne śladem słynnego, siedmiorzeczowego sonetu Józefa Jankowskiego, w którym spełniał się Verlaine'owski ideał poezji esencjalnej⁷. Ale w tym modernistycznym eksperymencie nie chodziło bynajmniej o kontakt z rzeczami, lecz o intensyfikację uczuć i wrażeń. Tuwimowska liryka emocji skracala dystans wobec pojedynczych przedmiotów, lecz nie zniżala się do masy rzeczy układanych w bezduszne szeregi. Co innego w satyrach! Tu pozwalał sobie na językowe gry i zabawy. Budował taśmowe szeregi fraz, epitetów, wyzwick, imion, rekwizytów itp. W *Jarmarku rymów* nie brakuje takich *quasi*-litanijnych wyliczanek: *Błaganie, Semi-eros, Na potwarców, Nie ma, Jak już — to już, Kochani czytelnicy „Szpilek”, Raport, Wiersz, w którym autor grzecznie, ale stanowczo uprasza liczne zastępy bliźnich, aby go w dupę pocałowali*. Ale tekstami obfitującymi w materialne szczegóły są: *Melodia Warszawy* i *Referent*:

Dowody, aneksy, kwity,
Traktaty, ratyfikacje,
Wykazy, zaświadczenia.
Wyciągi, legitymacje!⁸

⁵ J. Tuwim: *Liryka*. W: Idem: *Wiersze zebrane*. Oprac. A. Kowalczykowa. T. 1. Warszawa 1975, s. 79.

⁶ J. Tuwim: *Życie moje*. W: Idem: *Wiersze zebrane...* T. 1..., s. 194.

⁷ Por. J. Jankowski: *Sonet*. W: *Młoda Polska. Wybór poezji*. Oprac. T. Żeleński (Boy). Lwów [b.r.w.].

⁸ J. Tuwim: *Referent*. W: Idem: *Dzieła*. T. 3: *Jarmark rymów*. Oprac. J. Stradecki. Warszawa 1958, s. 210.

Ekspresja formy melicznej, a zwłaszcza poetyka piosenki kabaretowej, sprzyjały skandowanemu tokowi enumeracji. Słyszać to i widzieć w przeróbce apaszowskiej polki:

Siekiera, motyka, piłka, kleszcze,
 [...]
 Motyka, siekiera, śrubka, gwóźdź,
 [...]
 Pierścioneł do morza, skautów szpaler,
 Poznań, rota, Józef Haller,
 Wieniawa, Maciesza, Sławek, Koc
 Dokoluśka hoc, hoc, hoc!⁹

Podobną tendencję da się zauważyć w wierszach pisanych dla dzieci. Wszak bliskie są wzorca podwórkowej wyliczanki:

Położyła kucharka na stole:
 kartofle,
 buraki,
 marchewkę,
 fasolę,
 pietruszkę,
 selery
 i groch¹⁰

Czy poeci liczą?

Jest rzeczą charakterystyczną, iż nakreślona tu krótko historia skamandryckiego wyliczenia kończy się w dzieciennym gronie, na podwórku. Jakże niskie to rejony, jak daleko stąd do wyrafinowanej sztuki słowa. Bo domeną Tuwimowskich enumeracji, zwłaszcza tych, które gromadzą rzeczy, jest literatura popularna. A Lechoniowa *Symfonia imion* również nie zmieściła się w zbiorze *Poezji* wyselek-

⁹ J. Tuwim: *Polka*. W: Idem: *Dzieła*. T. 3: *Jarmark rymów...*, s. 221.

¹⁰ Idem: *Warzywa*. W: Idem: *Wiersze zebrane*. Oprac. A. Kowalczykowa. T. 2. Warszawa 1975, s. 445.

cjonowanym wedle reguł obowiązujących w serii Biblioteki Narodowej. Podobnymi kryteriami kierowała się Pawlikowska. Jej poetyckie galerie przedmiotów — *Niedole miłości*, *Dary kochanków*, *Sen starego babska*, *Ogród beznadziejny* i *Strych na Kossakówce* — pojawiły się tylko w prasie i nigdy nie trafiły do poetyckich tomików. A więc im wyżej w hierarchii estetycznej i stratyfikacji społecznych obiegów, tym mniej wyliczanek i kolekcji zwykłych rzeczy? Polscy poeci pierwszej połowy XX wieku najwyraźniej łączą te „chwytły” z błahością literackiej zabawy i bardziej praktyczną stroną życia artystycznego.

Enumeracja jest co prawda figurą literacką, ale literatura nie ma na nią wyłączności. Czy liczenie jest domeną poetów? A tym bardziej odliczanie rzeczy? Świat numerycznego porządku od zarania jest domeną nauki, a później handlu, bankierstwa, administracji i prawa. Wymogi życia społecznego powołały nawet do istnienia w tej dziedzinie księgowych, komorników, inwentaryzatorów i notariuszy. Tej umiejętności wymaga się od magazynierów, bibliografów, kwatermistrzów, inspektorów itp. Z tej potrzeby wyrosły swoiste formy porządkowania i odliczania dóbr — spisy, zestawy, wykazy, rejestry, katalogi itp. I są one nieodzowne do sporządzenia szeregu ważnych dokumentów: testamentów, intercyz, umów handlowych, aktów własności, sprawozdań itp.

Czy istnieje język rzeczy? Gdyby szukać formy językowej, w której milczące przedmioty mogłyby zaznaczyć swe istnienie, to zapewne należałoby wskazać na wyliczenie, w jego najprostszej, „suchej” postaci. Polifoniczna powieść, jak pokazuje Michaił Bachtin, potrafiła wykorzystać ów „język”. Droga poezji ku tej formie była dłuższa. Chyba dopiero w XX stuleciu otwarła się na trywialną lakoniczność i biurokratyczny posmak nagiego rejestru przedmiotów. Łączyło się to bowiem z przekroczeniem opozycji „rzeczywistość” — „sztuka”.

I radykalność tego gestu wyczuwa się w Iwaszkiewiczowskich *Rzeczach*. Poeta odkrywa w enumeracji „cichą mowę” przedmiotu. Ale w odróżnieniu od Tuwima nie parodiuje stylu rachujących urzędników. Porównanie *Rzeczy* z jakimkolwiek typem rejestru, choć oczywiste i istotne, nie wyjaśnia wiersza. Bo ten dziwnie dobrany i skomponowany (pomieszany?) komplet przedmiotów jawi się jako zagadka. A może raczej rebus, mozaika, układanka? Trzeba się zatem

pytać o sens tej konstelacji przedmiotów. Bo ta seria obiektów nęci obietnicą ukrytego porządku.

Martwa natura

Kompozycja rzeczy? Kombinacja rzeczy zwyczajnych i wyszukanych? Historia sztuki zna taką formę kompletowania i kontemplantowania zbioru rozmaitych przedmiotów. To martwa natura.

Ozdobne rośliny, owoce, bibeloty, instrumenty, papier zaczerwieniony nutami — jakże często malowali je siedemnastowieczni mistrzowie! Szczególnie pociągały ich obiekty obdarzone dobitnym kształtem i kolorem, często tajemnicze, właśnie takie jak — „czarny futerał”. Bo tutaj szczególnie szanuje się zasady perspektywy. Rzeczy rozłożone, a często stłoczone na płaszczyźnie, domagają się wertykalnego kontrpunktu. Tę rolę najczęściej odgrywają dzbany, butelki, karafki, bidony. Czyż tego wymogu nie realizuje obdarzony barwą „wazon popielaty”? Doborem rekwizytów w klasycznej kompozycji *natura morte* rządziły też ściśle reguły semantyczne¹¹. Kanon tworzyły trzy klasy przedmiotów:

Do pierwszej należały symbole ziemskiego istnienia. Książki, instrumenty, atrybuty władzy i oznaki bogactwa, rzeczy służące zaspokajaniu przyjemności — zabawki, kieliszki, naczynia itp. W wierszu Iwaszkiewicza grupę tę reprezentują: „książki” i „nut kaskady”, „klawikordy” i „futurały”, „dwa pastorały” i „drewniane buławy”, „wazon”, „lalka” i „koń z włosienicy”.

Drugi poziom tworzą symbole znikomości życia. Tu wymienić należy elementy roślinne (a więc „kwiaty”, „owoce”, „liście”, „paprocie”), a także sprzęty dotknięte jakąś skazą, uszkodzone, zaniedbane (klasyczny przykład to *Porzucone garnki* Pietera Pottera). U Iwaszkiewicza ta specjalna podgrupa jest wyraźnie uobecniona — „graty”, „stoliczek kulawy”, „okręt bez żagli”. Dodajmy jeszcze,

¹¹ Por. J. Białostocki: *Vanitas. Z dziejów obrazowych idei „marności” i „przemijania” w poezji i sztuce*. W: Idem: *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*. Poznań 1961, s. 417.

że klawikordy są „złamane”, paprocie „potargane”, nuty „rozdar-te”.

Wreszcie trzecia klasa — symbole zmartwychwstania. W *Rzeczach* pojawiają się przedmioty liturgiczne — „pulpit pod Ewangelię” i „dwa pastorały”. Ale, prawdę mówiąc, ich wymowa symboliczna jest wyraźnie osłabiona. Bo zamiast świętej księgi mamy pusty pulpit, a insygnia władzy biskupiej są niepokojąco podwojone. Z tych przedmiotów nie emanuje sakralna moc, raczej martwa zewnętrzność liturgicznego ceremoniału. Sens wanitatywny jest oczywisty, ale jego zakorzenienie w chrześcijańskiej eschatologii może budzić wątpliwości.

Czy dobór i układ elementów *Rzeczy* mieści się całkowicie w rygorystycznej poetyce *Stilleben*? Znamy tylko kolejność wyliczenia, a stąd nie wynika ani hierarchia ważności, ani logika proporcji, ani ich usytuowanie w przestrzeni. Zdumiewa mnogość przedmiotów, często także zdumiewają ich rozmiary. Holenderski malarz wzgardziłby ich obfitością, a flamandzki mistrz mógłby z tego materiału „wykroić” nawet dwa obrazy. Ale obaj mieliby kłopoty z nieartystycznym nieładem i nadmiarem zniszczenia, z przemieszaniem i chaosem Iwaszkiewiczowskiej kolekcji rzeczy. A może nie jest to poetycka replika martwej natury, lecz zwyczajna kupa gratów?

Graciarnia

Dziwnie dużo tu popsutych mebli i sfatygowanych sprzętów: szafy, złamane klawikordy, futerały, pulpit, stoliczek, graty. Właśnie — graty! Może te meble-graty są najważniejsze? W tomie *Muzyka wieczorem* znajduje się tekst, który można uznać za swoistą antycypację *Rzeczy*, wiersz *Kundel* z *Rosmersholmu* zawiera bowiem projekt dziwnej konstrukcji sprzętów:

Gdyby tak można gdzieś w jakimś zakątku
Ustawić stare meble po porządku,
I zebrać książki, spiętrzyć je w kościoły.

Cóż to za „zakątek”? Komórka, pakamera, piwnica, strych? Wyobraźnia Iwaszkiewicza idzie tu śladem Marii Pawlikowskiej, która z upodobaniem penetruje cmentarzyska przedmiotów:

Drzemią kufry, które czas wysuszył,
Ziewa pudło pełne kapeluszy,
[...]
Dzban... liczydło...
Strzęp wypchanej wrony...
Pod kuframi papiery, kartony...
Rocznik „Piasta” —
Zzółkły numer „Kłosów”¹².

Ale przestrzeń *Rzeczy*, w odróżnieniu od przestrzeni *Strychu na Kossakówce*, nie jest zamknięta ani ograniczona. Co więcej, obok rzeczy od dawna porzuconych, pokrytych kurzem, niemi pajęczyn lub pleśnią, są rzeczy tak świeże jak kwiaty, owoce. A więc graciarnia pod otwartym niebem. Stos starych sprzętów, ale też niedawno do-rzuconych odpadów. Czyżby było to śmietnisko?

Śmietnik

Obraz śmietnika fascynuje poetę już w latach trzydziestych:

Gdy stopnieją już śniegi, to pomiędzy trawą,
Podobną do wyschniętych włosów złej kobiety,
Wykwitną zmarłe śruby i sprężyn bukiety,
które jak wielkie kwiaty wypryskują rdzawo

Na podwórko, pomiędzy trumny samochodów
Połamanych, przychodzą blade głupie dzieci,
Aby wśród pół zgnitych, wpół zielonych śmieci
Odszukać trup kocięcia zrzuconego z schodów¹³.

Lato 1932, XI

¹² M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Strych na Kossakówce*. W: Eadem: *Poezje*. Zebrała M. Wiśniewska, przedmowa A. Mauersberger. T. 2. Warszawa 1958, s. 417–418.

¹³ I. Iwaszkiewicz: [inc. „Gdy stopnieją już śniegi...”]. W: I d e m: *Wiersze*. T. 1. Warszawa 1977, s. 325.

Ta wizja wiosennego podwórza może kojarzyć się ze *Śmietnikiem* Marii Pawlikowskiej:

Deszcz pada,
napełniając pogiętą blaszankę...
Blaszanka dudni z cicha,
raną w boku ciurka.
Tuż przy stłuczonym dzbanie¹⁴.

Sporo jest podobnych obrazów w jej twórczości z lat trzydziestych, ale najbliższy wyliczeniowej konstrukcji *Rzeczy* wydaje się *Ogród beznadziejny*:

Głęb kapusty, trumienną kitajką fiołkowy,
ruda miednica, w ziemi tkwiąca do połowy,
wróbel wytrysły z błota i równy mu barwą,
jakieś szkiełka — sułtańskim niepodobne skarbowi,
suche liście i ślady wśród błota wysnute:
koło taczek, psie kroki, ogrodnicze buty.
Oto, co mi świat kładzie w tęskniące źrenice,¹⁵

Obok zbieżności kompozycyjnych są tu elementy obce wyobraźni Iwaszkiewicza — bliskość ziemi, fascynacja kolorem, a przede wszystkim usytuowanie podmiotu. Liryczne „ja” w wierszu Pawlikowskiej tylko obserwuje ów ogrodowy śmietnik (okolice skrzyni kompostowej?). Natomiast podmiot *Rzeczy* sam siebie wpisuje w tę śmietnikową przestrzeń — „i ja na tym leżę”. Ale ten Hiobowy gest, obraz człowieka na gnojowisku, znajdziemy w innym wierszu krakowskiej poetki, zaadresowanym *Do chorego*:

Idź na śmietnik, odpocznij wśród zgniłej kapusty,
weź w rękę ciemne jabłko w szarobiałe pryszcze,
przyjrzyj się starej kości wyżartej i pustej,
do której smętek usta przykłada i świszcze.

¹⁴ M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Śmietnik*. W: Eadem: *Poezje...* T. 2..., s. 413.

¹⁵ Eadem: *Ogród beznadziejny*. W: Eadem: *Poezje...* T. 2..., s. 415.

Daj się deszczom rozkwasić, rozebrać na części,
listopadową pracą, wśród spleśniałych cytryn.
Pies przyjdzie cię obwąchać, bo nie masz już pięści —
zgniałą gazetę z ręki wiatr wyrwie ci chytry.

Twoje łóżko w lecznicy, gdzie ległeś ochoczo,
to bagno, w które wlany, bezsilnie się babrzesz.
A śniło ci się pole, gdzie się rosy toczą,
jak termometr rozbity na maku i chabrze!¹⁶

Oto antropologiczny wymiar śmietnika. Wedle rozumowania Pawlikowskiej chory człowiek (a może także stary lub niedołężny) wpisuje się w sytuację Hioba i Łazarza. Położyć się do łóżka to tyle, co wyrzucić ciało na śmietnik. Poddać się procesowi gnicia i rozkładu. Oto udosłowniona, zbrutalizowana i strywializowana wersja *vanitas*. Czyżby więc bohater *Rzeczy* był człowiekiem wyrzuconym na śmietnik?

Kolekcja

Bohater *Rzeczy* leży na wysypisku zbytecznych rupieci. Właśnie — „leży”. To niezwykle ważne słowo, jest bowiem jedynym określeniem relacji podmiot — przedmiot. I on leży jak „pobrudzone, zachwycone zwierzę”. Czy leży dlatego, iż został wyrzucony, podobnie jak „trup kocięcia ze schodów”?

Ale jak wtedy wytłumaczyć „zachwyt” tego wzgardzonego rozbitek? Czy leżenie musi być figurą upadku? Wszak formuła „leżeć na czymś” może też oznaczać stan posiadania. Jeżeli ktoś rozłożył się na stosie rzeczy, to domyślamy się, że jest ich stróżem lub właścicielem. Stosowniej zapewne byłoby powiedzieć, iż „siedzi”. Ale skoro zachowuje się „Jak wielkie, pobrudzone zwierzę”, wtedy takie określenie „warującego” posiadacza jest bardziej zrozumiałe.

Jeśli przyjmiemy, iż owych 18 przedmiotów stanowi pilnie i dumnie strzeżoną własność podmiotu wiersza, wtedy uzasadnione stanie się użycie formy rejestrującego wyliczenia. Ale czy sens tego zbioru

¹⁶ E a d e m: *Do chorego*. W: E a d e m: *Poezje...* T. 1..., s. 350.

rzeczy nadal pozostaje zagadką. Czy jest to dar, prezent, spadek, a może zdobyć? I po co zgromadzono te wszystkie rupiecie?

Pomysł skompletowania dziwnego zestawu starych mebli i książek pojawił się już w cytowanym *Kundlu z Rosmersholmu*. Kolejne informacje o Iwaszkiewiczowej pasji gromadzenia zużytych rekwizytów pojawiły się w *Śpiewniku włoskim*:

Leniwie ciągnie siwek
mój sycylijski wózek

załadowałem tam wszystko
co miałem pod ręką
co miałem w zanadru

Książki westchnienia
bardzo trudne sprawy

i uśmiechy bo wszystko
przeminęło.

[inc. „Leniwie
ciągnie siwek...”], Św, s. 78

Perspektywa przemijania skłania poetę do zadumy nad towarzyszącym mu dobytkiem, do którego zalicza też wrażenia. Na następnej stronie książki znajduje się kolejna wariacja na ten sam temat:

Załadowałem tam wszystko
co miałem pod ręką
co miałem w zanadru

wiersze papiery listy
wszystko co dla ciebie
wycierpiałem

wszystko co było treścią
mojego skrytego życia
[inc. „Załadowałem tam wszystko...”],

Św, s. 79

Tę medytację nad ekwipunkiem podróżnika charakteryzuje szczególny stosunek do rzeczy. Każda z nich łączy się z jakimś wydarzeniem. I nieśmiało wyraża „wszystko, co było treścią mojego skrytego życia”. Czy w taki sam sposób nie należy spojrzeć na komplet 18 enigmatycznych rekwizytów? Czy *Rzeczy* nie są kolekcją przedmiotów zgromadzonych w ciągu całego życia? Czy nie są zmaterializowaną autobiografią? Wszak są tu atrybuty dzieciństwa (zabawki), insygnia władzy, znaki wtajemniczenia w wymiar sakralny i świat sztuki, sprzęty (oznaka zadowolenia), okręt symbolizujący podróż, wreszcie przedmioty zawsze otaczające człowieka.

Jakże znakomicie pasują do życiorysu pisarza, melomana i estety (książki, nuty i instrumenty, wazon, kwiaty, owoce, liście). Korespondują nawet z jego autentyczną biografią. Podwojone „buławy” wierne oddają zażyłość z władzą, przedwojenną i powojenną, rodzimą i cudzoziemską, świecką i duchową, oficjalną i koteryjną itp. „Pulpit pod Ewangelię” subtelnie wyraża Iwaszkiewiczowski stosunek do sfery *sacrum*, w którym piękno obrządku i ceremonii ważniejsze bywa od transcendencji. Na końcu „zabawki”, pamiątka utraconego dzieciństwa, za którym tęskni i do którego czasem upodabnia się późna starość.

Stos pogrzebowy

Przyjmijmy, że *Rzeczy* są utajoną, zaklętą w przedmioty autobiografią. Ale dlaczego jej chronologia odwraca porządek ludzkiego życia? Dlaczego lalka, koń z włosienicy i stoliczek znalazły się dopiero na końcu, zaś na początku pojawiają się rekwizyty, od których wieje trumienną grozą — szafy, graty, czarne futerały?

Zaczynanie od końca i ekspozycja motywów finalnych to typowe „chwyt” Starego Poety. Zaduma nad pamiątkami, natręctwo wspomnień i retrospekcja to typowe sytuacje liryczne. Impulsem do poetyckiej wypowiedzi często bywa przecucie lub wyobrażenie śmierci. Cytowany wyżej wiersz ze *Śpiewnika włoskiego* jest zapisem chwili, „gdy dzień nachylił się ku zachodowi”. W *Kundlu z Rosmersholmu* aktualizowana jest symbolika późnej jesieni, kiedy „sad jest

już goły”. Kolejną kartą z posępnego kalendarza są *Uparte wichry* (Mw, s. 10):

Marznę. Wieczorem to już nie dziwota
Brak nam pogody i lato minęło...
Nie łudź się, żono, deszcz niechybny czeka,
To już na zawsze przyszła smutna słońta.

Następnym „niechybnym” zjawiskiem jest przekwitanie. To naturalne prawo dotyczy ludzi i nie omija poetów. Wiersz zamykają słowa: „Za chwilę dobry Homer zaśnie”. Podobna puenta wieńczy waletę *Do prawnuczki* — „Świat będzie zawsze piękny, Ludko. I beze mnie”. Bodaj najciekawszą wersją zegnania się ze światem przynosi *Niewygoda*:

Niewygodna ta pogoda, niewygodny wiatr,
Niewygodna taka czapka, taki krótki szal,
Niewygodna marynarka, niewygodny but,
Taki ciężar gniece piersi, taki ciężki piach,

Takie niewygodne życie, taki pusty dom,
Taka dziwna ta kareta, tak dziwnie rży koń,
Jak żelazne rękawiczki, jakie łóżko niewygodne,
Jaki ciasny, niewygodny, jaki zimny grób.

Mw, s. 15

Ta autoironiczna skarga ma dla nas szczególne znaczenie, gdyż w tomie *Muzyka wieczorem* znalazła się w najbliższym sąsiedztwie *Rzeczy*. Tuż obok, na następnej stronicy, toteż podobieństwa obu tekstów są uderzające: struktura wyliczenia, obfitość przedmiotów, a zwłaszcza ta jakże osobliwa, horyzontalna pozycja podmiotu. Bohater *Niewygody* sytuuje się na pograniczu życia i śmierci. Ten „żywy trup” zdaje się leżeć w łóżku, trumnie przewożonej przez karawan, a wreszcie w grobie.

A gdzie ułożył się bohater *Rzeczy*? Czy jego monolog nie jest też wygłaszany z grobowej czy zagrobowej perspektywy? Co to za stos, na którym przyszło mu leżeć? Stos ozdobiony kwiatami, liśćmi

i paprociami? Czy nie kojarzy się ze świeżą mogiłą? A może raczej ze stosem pogrzebowym? Przemawia za tym zarówno materialny, jak i symboliczny skład owego „usypiska”. Wszak obok dekoracyjnych roślin są tu tylko rzeczy wykonane z drewna, włosia i papieru. Jedynym elementem odpornym na ogień jest wazon, ale jego kolor (popielaty jak popiół) i kształt (urna na prochy?) także może się kojarzyć ze scenariuszem kremacji. W wielu kulturach zmarli są chowani lub spalani z przedmiotami, które towarzyszyły ich egzystencji. Tak grzebano egipskich faraonów i wodzów indiańskich. W niezliczonych mogiłach, obok ludzkich kości, archeolodzy odkrywają szczątki narzędzi, broni, ozdób, przedmiotów kultu itp. Duch cmentarnego przymierza z darami natury i wyrobami cywilizacji jest bliski Iwaszkiewiczowi. Lecz stercie jego *Rzeczy* brakuje porządku rytualnego stosu. Zgodnie z elementarną logiką u podstaw usypiska powinny znaleźć się największe, najtrwalsze obiekty i dopiero na nich układa się kruche drobiazgi. Poeta lekceważy tę zasadę. Jeżeli ufać kolejności wyliczenia, to na sam dół ułożono warstwę roślin i owoców, a dopiero na nich ułożone zostały pokaźne sprzęty. Kompozycja kolejnych warstw respektuje tę paradoksalną hierarchię. Wazon przykrywa nuty, buławy leżą na strzępach paproci, stolik stoi na lalce. Zaś nad wszystkim, wbrew rozsądkowi, góruje okręt. Niczym w surrealistycznych wizjach Giorgia de Chirico. Wieńczy co prawda serię zabawek, ale jego nazwa nie ulega zdrobnieniu, tak jak się to stało ze „stoliczkiem”. Jego odarte żagle tchną złowróżbną powagą. Zapewne jest figurą ostatniego rejsu, symbolem rozwianych złudzeń.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że ów stos ustawiony jest w porządku *à rebours*. Ale cóż w tym wierszu nie jest odwrócone na opak lub dwuznaczne? Zaczynając od okrętu, który można uznać za monstrum lub za miniaturę. Składnia tekstu opiera się na inwersji. Inwersja rządzi też chronologią wspomnień. Sprzeczność jest wpisana również w sytuację podmiotu. Bo albo jest dumnym właścicielem kolekcji pamiątek, albo życiowym bankrutem na stercie odpadów. Wywyższony i „pobrudzony”.

Analogiczna dwuznaczność rządzi symbolicznym porządkiem stosu pogrzebowego. Wznosi się go ku czci zmarłego i zarazem po to, by unicestwić trupa. To jakby tryumf martwego ciała na stosie

martwych rzeczy. Za chwilę stos zapłonie, przemieni się w kupę popiołu i zrówna z ziemią.

Bohater *Rzeczy* spogląda na swój życiowy dorobek i jest świadkiem jego nekrozy. Rozpad przedmiotów zapowiada nieodległą przyszłość ich właściciela. Apollińska apoteoza harmonijnie wypełnionego żywota i dionizyjskie upojenie śmiercią. Czy radosna wspólnota losu z przedmiotami nie zwycięża tu z chaosem rozsypującej się materii?¹⁷

Zachwycone zwierzę

Zakończenia są szczególnie ważne, więc jak kończą się *Rzeczy*? Ostatnie słowo brzmi: „zwierzę”. Podmiot wiersza wyleguje się „Jak wielkie, pobrudzone, zachwycone zwierzę”. Dlaczego porównuje siebie do zwierzęcia?

Zwierząt nie brakuje w ostatnich wierszach Starego Poety. Najczęściej pojawiają się w utworach poświęconych śmierci i umieraniu¹⁸. *Śpiewnik włoski* otwiera cykl *Psy i ptaki*. Psów i ptaków jest tam więcej niż samych tekstów. Jeden z nich zawiera litanijne wyliczenie piesków, które śmierć oddzieliła od właściciela. Oto finałowy opis uczty wyprawionej utraconym przyjaciółom:

a resztki rzucamy pod stół
nieżyjącym pieskom
Neronowi Werusiowi
Doksiowi
najpiękniejszemu Peruńcowi
Mausyjkowi który czekał

¹⁷ „Umieranie jako źródło życia” — tym lapidarnym hasłem sygnuje problem i poddaje go analizie R. Przybylski (*Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916—1938*. Warszawa 1970, s. 177). Por. również rozdział *Śmierć, zmartwychwstanie, sztuka* w książce J. Kwiatkowskiego (*Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975, s. 462—576).

¹⁸ O motywie śmierci zwierząt w twórczości Iwaszkiewicza, a szczególnie w prozie (opowiadania *Bilek* i *Tano*) pisze H. Zaworska: „*Muzo dnia ostatecznego*”. „Kultura” 1980, nr 11.

ze śmiercią na mój powrót
i wszystkim którzy się z nami pobrali
w nicości

Uczta, Św, s. 27

W obliczu nicości czasem towarzyszą człowiekowi zwierzęta, a psy są najwierniejsze. Tak rozumuje autor *Muzyki wieczorem*. Wystarczy wspomnieć zwiastunów śmierci: tytułowego „białego kundla z Rosmersholmu” albo „złęknioną sukę” z *Appasionaty* (to typowy *danse macabre*). Wiersz *Opuszczony* (Mw, s. 12) jest zapisem tęsknoty starego poety wzdychającego do podwórzowego szczeniaka:

Ach, jaki piękny ten piesek w podwórzu
I nikt mi jego nie przyniesie właśnie.

W *Ostatniej piosence wędrownego czeladnika* żegna się ze swoim ulubieńcem — „Dobranoc piesku kochany”.

Aura śmierci mniej lub bardziej wyraźnie otacza także inne zwierzęta: konie, lisy, owce, motyle i ptaki. Ale najciekawsza pod tym względem jest *Trylogia aleksandryjska*. Bohater części pierwszej, tytułowy Pies Dariusza, przemawia bowiem ludzkim głosem.

Jedyny wierny do końca przyjaciel monarchy opowiada o ostatnich chwilach swego pana. Skupia się na egzystencjalnym wymiarze śmierci, bo jej historyczny wymiar jest dla niego niedostrzegalny, wszak — „Psy epok nie znają”. Część druga przedstawia erotyczno-zbrodniczy duet: Kleopatrze i węża. Część trzecia poświęcona jest śmierci Aleksandra Macedońskiego. Otwiera ją oniryczny dialog cesarza z ulubionym wierzchowcem:

Dzisiejszej nocy ciężki kopytami
Przyszedł Bucefał i powiedział do mnie:
Patrz jak mi słonie porały boki.
Umarłem.
A ja mu powiedziałem: koniu.
Koniu, mój koniu, już mówić nie mogę.

Trylogia aleksandryjska, Mw, s. 56

Zwierzęta mówią wtedy, kiedy człowiek mówić już nie może. I mówią o śmierci. W wierszu *Benozzo Gozzoli* pada pytanie: „Może rzeczywiście zwierzęta lepiej wiedzą, jak trzeba żyć?”. Z pewnością wiedzą lepiej, jak umierać. Być może dlatego ich obecność w obliczu śmierci jest czymś naturalnym i pożądanym.

A jak jest w *Rzeczach*? Nie ma tu co prawda zwierząt, lecz człowiek porównuje się do zwierzęcia. Można powiedzieć, że zwierzę czy zwierzęcość podlega tu interioryzacji. Podmiot wiersza początkowo przedstawiał siebie wśród rzeczy, a właściwie rzeczy świadczyły o nim. Wyznaczały mu rolę właściciela, stróża, kolekcjonera, producenta lub użytkownika. I ta zreifikowana figura ludzka w końcówce wiersza odsłania inne oblicze. Albo ulega przemianie. Animalizacja? Ewolucyjny regres? Przedsiębiorczy przedstawiciel *homo faber* rezygnuje z typowej dla antropoidów postawy wyprostowanej. Wylegując się — zapewne leniwie i bezmyślnie — upodabnia się do „wielkiego zwierzęcia”. Jego ciało rozrasta się i zyskuje na znaczeniu, niechybnie kosztem intelektu i nabytej kultury. I jest „pobrudzone”, zaś brud oznacza dotyk ziemi, piętno upadku i chaosu. Ale ta degradacja, powrót do stanu dzikości i pierwotności daje radość. Zwierzę jest „zachwycone”. Podmiot wiersza upaja się myślą o jedności z naturą i naturalnym zespoleniu ze śmiercią.

Animalizacja jest figurą dwuznaczną. Może wyrażać pogardę dla ludzkiej bestii albo uwznioślenie do poziomu mitologicznych istot, bóstw i półbogów, faunów, satyrów, sylenów i centaurów. Przypomnijmy, że ich kult krzewił dionizyjski nurt wczesnego Skamandra:

Pan, sprośny satyr leśny, twór grecko-słowiański,
Szalonej wiosny bożek z polskim sentymentem,
Król-narwaniec, radośnik, apostoł pogański,
Parskam, pękam ze śmiechu w upojeniu świętem!¹⁹

Tuwimowski Pan szczególnie upodobał sobie horyzontalną pozycję ciała — „w lesie sobie leżę [...] Leżę genialny kozioł...”. Czy ten „rozkoszny bóg-zwierzę” nie jest ideałem leżącego bohatera *Rzeczy*?

¹⁹ J. Tuwim: *Pan*. W: Idem: *Wiersze zebrane...* T. 1..., s. 27.

Nekrofilia

W wierszu Iwaszkiewicza reifikacja ściera się z animalizacją. Rzeczy i zwierzęta są sobie przeciwstawione, ale mają też cechy wspólne. Poetę interesują tylko te, które są jego własnością. Które posiadał, kupił, zapamiętał, uwewnętrznił. Które zrosły się z jego „ja”. Własne, ale utracone. Rzeczy z zamierzchłej przeszłości, zapomniane, zniszczone, aktualnie nie istniejące albo ocalałe, obecne w stanie ruiny, w szczątkach, resztkach, śladach. Tylko te czy raczej: głównie te, które przeszły przez próbę nicości. Jako efekt procesu neantyzacji. Można zatem sądzić, że cenne, ważne, pożądane są tylko rzeczy zanurzone w śmierci. Nie będzie chyba przesady, jeśli ten stosunek do przedmiotu skojarzymy z nekrofilia.

Nekrofilia — tak brzmi pierwotny tytuł poematu napisanego w roku 1937, który przedrukowany został w tomie *Muzyka wieczorem* pod eufemistycznym tytułem — *Oda żałobna*²⁰. W tej próbie cmentarnej medytacji znajdzie się wiele motywów, które świetnie korespondują ze światem *Rzeczy*. Cmentarz Père-Lachaise przedstawiony został w ujęciu wertykalnym jako „wiszący ogród” i horyzontalnie jako „cmentarzysko w polach opuszczone”. Panujący tam „chaos” przemienia się w „arkę ładu”. Bohater utworu „wzlatuje” i „spada”. Ogarniająca go śmierć personalizuje się i animalizuje zarazem jako — „centaur nagi”.

Ale w tej odległej antycypacji *Rzeczy* najciekawsze są właśnie przedmioty. Zaraz na początku znajdzie się znajomy rekwizyt — „obląkaniem znaczące umarłe okręty”. Najwięcej jest elementów stroju — „trumna strojna”, „kir”, „welon”, „prześcieradło”, „całun”, „stuła”, „sznur paciorków”, „grzebień”, „wieniec blaszany” — oraz dekoracja z kwiatów — „narcissów”, „hiacyntów”, „lili”. Najpiękniejsze ubrania i ozdoby nosi na sobie oczywiście umarła kochanka.

²⁰ *Nekrofilie* szczegółowo analizuje J. Kwiatkowski (*Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 479–487). O temacie śmierci w poetyckiej wyobraźni Iwaszkiewicza pisali również: J. Gondowicz: *Ars moriendi*. „Tygodnik Kulturalny” 1980, nr 11 i J. Pieszczachowicz: *Kręgi na wodzie. Śmierć w poezji Jarosława Iwaszkiewicza*. „Życie Literackie” 1980, nr 20.

Pisarz troszczył się także o własną garderobę i w niej poszukiwał natchnienia. Wśród nowelistycznych juveniliów znajdują się *Moje ubrania*, autobiograficzny „remanent” garniturów noszonych w młodości. Jest to zapewne jeden z najpiękniejszych utworów w „reistycznym” nurcie polskiej literatury. Młody prozaik miał dandystyczne skłonności, ale stary poeta też nie lekceważył swego wyglądu. Dobitnie świadczy o tym wiersz *Ubieralnia*. Stroje są najważniejsze w Iwaszkiewiczowskim świecie rzeczy, gdyż są najbliższe ciału, bo upiększają, schlebiają egoizmowi, melancholijnie poddają się rytmowi zmian dyktowanych przez modę. Cóż zresztą innego mógłby faworyzować wielki Poeta-Narcyz? Zaś dla nekrofila szczególnie ważna jest szata zmarłego. Bohaterowi *Niewygody* zawadza w trumnie czapka, szal, marynarka, but i rękawiczki. Czyżby autora trapił ten sam kompleks? I właśnie dlatego testamentową wolą wybrał stosowny do podziemnej „podróży” mundur górnika? Ta ekscentryczna przebieranka zdaje się ostatnim gestem poety. Lechoń przypieczętował swą steatralizowaną twórczość pomnikowo wystylizowanym samobójczym skokiem. Natomiast Iwaszkiewicz do elegijnej poezji pamiątek i rupieci dopisał galanteryjną puentę — koncept trumiennego stroju. Oto kształt, barwa i dotyk rzeczy ostatnich.

Postscripta Tuwimowskie

Postscriptum I: *Kwiaty polskie*, graty polskie

Trudno przerwać raz rozpoczętą grzebaninę. Szperaliśmy w Iwaszkiewiczowych *Rzeczach* i kilku enumeracyjnych wierszach Lechonia, Pawlikowskiej, Tuwima. Szukamy dalej, wkraczając na teren skamandryckiej epiki. Nieuchronnie zbliżamy się do utworu szczególnie nasyczonego obecnością przedmiotów. Tym wyjątkowym, a omijanym dotąd tekstem są *Kwiaty polskie*.

Już pierwsze słowa poematu Tuwima — „Bukiety wiejskie, jak wiadomo / Wiązane były wzdłuż i stromo”¹. — zdradzają jego zasadę kompozycyjną: wiązanie bukietu. Poeta pisze tak, jakby układał naręcza, wiązańki, wieńce, girlandy, co można rozumieć dosłownie i przenośnie². Obok żywych kwiatów pojawiają się „Sztuczne kwiaty i wieńce makartowskie” (s. 84). Obok papierowych bukietów — bukiety papierów:

„Pakiety” akcji — kupy takich
Kopert pakownych i pękatek:
Węgiel „Buzowo”, szkło „Jaskółka”
Stal „Rumpel, Loevenherz i Spółka”,

¹ J. Tuwim: *Kwiaty polskie*. Warszawa 1978. Utwór ten cytować będziemy za tą edycją. Fragmenty lokalizujemy przez podanie strony.

² Warto pamiętać, że greckie słowo *anthologia* (podobnie jak łac. *florilegium*) oznacza bukiet lub zbiór kwiatów; leksyka florystyczna dała podstawę terminom genologicznym określającym rozmaite zbiory tekstów (wirydarz, ogród itp.). Por. M. Kokoszka: *Bukiety literackie*. W: Eadem: *Antologia niemożliwa. Przypadek „Stojów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*. Katowice 2011, s. 23–28.

Cukrownia „Ćmierz”, garbarnia „Góral”,
 Drożdże „Maleczno”, cement „Ural”,
 Browary „Słód”, żegluga „Fala” —

s. 193

Obok pliku kopert — plik znaczków wypełniających kopertę:

Ściska kopertę z celofanu...
 W niej — tysiąc Sjamów, Kong, Tasmanij,
 Boliwii, Sumatr i Sudanów.

s. 42

Obok „kupy” cennych dokumentów może się pojawić „kupa” śmieci. „Kupa”, „mieszanina”, „jarmark perski”, „bigos” najrozmaitszych przedmiotów. Wszystko, nawet to, co nie wzbudza sympatii autora:

Nie lubię zaś motorów, radia,
 Wycieczek, sportów, generałów,
 Szparagów, wodzów i upałów,
 Dyskusji, energicznych twarzy,
 Mycia żyletki, prasy, plaży,
 Jajek, żelaznych charakterów,
 Galerii sztuki, biusthalterów,

s. 62

Kompletny wykaz Tuwimowych gustów i dyzgustów nie mieści się na jednej stronie. Kazimierz Wyka cytuje go w całości, aby zilustrować skutki enumeracyjnego zapału — „kiedy poeta się rozpędzi i zacznie wyliczać”³. Ta mania gromadzenia i porządkowania zdradza prywatne upodobania samego autora. W czasie finalizacji *Kwiatów polskich* odbudowywał utraconą bibliotekę, prowadził bogate archiwum, odwiedzał antykwariaty, wyszukiwał ciekawostki publikowane w „Problemach” w cyklu *Cicer cum caule* i w książkowym „panopticum” *Pegaz dęba*.

³ K. Wyka: *Bukiet z całej epoki*. W: Idem: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977, s. 113.

Zbieracka pasja udziela się narratorowi i najważniejszym postaciom poematu. Główny bohater — Ignacy Dziewierski, jest równocześnie ogrodnikiem i kolekcjonerem. Zbiera kwiaty i graty. Kolekcjonerem osobliwości jest aptekarz Kamil Rozpędzikowski. Mały śmieciarz Kazinek także „przystał do zbieraczy” — nabija odpadki na „śpikulec”. Ksiądz Adam zbiera zioła i kolędy, abonuje gazety, a nosi nazwisko godne hobbisty — Komoda.

Termin „kolekcja” ma zatem podobny walor kompozycyjny jak „bukiet”⁴. Zbiór (zbieraninę) Tuwimowskich postaci Wyka określił mianem „kolekcji dziwaków”⁵. Ściślej mówiąc, jest to kolekcja kolekcjonerów prezentujących swoje kolekcje. Czytanie staje się zwiedzaniem. Rozległe partie tekstu upodabniają się do alfabetycznego indeksu, spisu nazwisk i nazw geograficznych, katalogu z wystawy, zielnika, anatomicznego atlasu, książki kucharskiej, restauracyjnego *menu*. Dodajmy do tego bukietu cytowane wcześniej wyciągi z pakietu akcji i filatelistycznego klasera. Albowiem w poecie

Odezwał się wrodzony nałóg
Zgłębiania kuriozalnych nauk,
Szperania po foliach grubych,
[...]
Gubienia się w drobiazgach lubych,
s. 74

Tuwimowska „mikrologia” nie sprzyja budowaniu epickiej fabuły. Duch inwentaryzacji dopuszcza natomiast teatralizację przeprowadzanych remanentów: „Ten bukiet — to teatrzyk” (s. 25). Teatrzykiem jest witryna sklepu Mariatki i bufet w knajpie. Szyby tych wypełnionych rzeczami gablotek odbijają życie Inowłodza i Starego Sącza. Podobnie inscenizowany jest „teatr historii”, choćby wizja Łodzi ogarniętej pożogą I wojny światowej:

⁴ Por. M. Kokoszka: *Kolekcja literacka*. W: Eadem: *Antologia niemożliwa...*, s. 17–56.

⁵ K. Wyka: *Bukiet z całej epoki...*, s. 119.

Ten wydarł krzesło wyplatane,
Ów deski dębowego łóżka,
Ten tłący stolik o trzech nóżkach,
Inny okienną ramę taszczy,
Ten drzwi do szafy swej lustrzanej,
[...]
Na kupę wałę garnki, stołki,
Miednice, lampy i tobołki,
Wiaderka pełne szklanek, spodków,
Landszafty, fotografie przodków,
Fuksje w doniczkach, pelargonie —
Wszystko na rynek. A pośrodku
Pluszowa otomana płonie,
I kłaki włosia gorejące,
Jak przerażone złote ptaki,
Wiatr w górę niesie i nawiewa

s. 105

Przypomnijmy motto poematu zaczerpnięte od Słowackiego — „Próchno się w gwiazdy rozlata...”. Spróchniałe, spopielone lub osmolone resztki mogą świecić niczym gwiazdy. Kolekcjoner pamiątek z pietyzmem traktuje te „szczątki nędznych sprzętów”. Wzrusza go status rzeczy ocalonych z pożaru, zniszczonych, zabrudzonych, wzgardzonych i porzuconych. Więc szuka ich w pejzażu „z kopci i popiołu” — na pogorzelisku, wysypisku i rumowisku. Akcja *Kwiatów polskich* zaczyna się na takim właśnie zaśmieconym zaułku ogrodu. Ozdoba bukietu — róża — rośnie tam, gdzie maliny, a maliny rosną tam:

Gdzie żuźle, cegły, osypiska
I złom kredowy w słońcu błyska,
I rozpalony wielki kamień
[...]
Gdzie stary trzewik szpilki szczerzy,
Gdzie zardzewiały nocnik leży,
[...]
Gdzie stare gonty, klepki z cebra
I smród, i żar, i końskie żebra

Albo zbieleły kundla szkielet
I potłuczone szkło butelek,
s. 13

Innym razem będzie to miniaturowy ogródek:

Ogródek — z błysków, koralików,
Paciorków, szkiełek i kamyków...
s. 69

Jakże trafne jest porównanie poematu do „mozaiki ze zmysłowych kamyczków”, ale czasem bywa to również „mozaika cytatów”⁶. Inaczej mówiąc — „bukiet symbolów, aluzji, dygresji, wyznań, wtężeń, oświadczeń, protestów i haseł”⁷. Oba bukiety, materialny i intertekstualny, nawzajem się przenikają. Gdyż poetyka prezentacji i stylizacji — jak pokazuje Edward Balcerzan — posiłkuje się tą samą metodą: rozbudowanym wyliczeniem⁸. Łańcuch przytoczeń „cudzego słowa” może być równocześnie galerią przedmiotów. W taki właśnie szereg układa się swoiste „streszczenie” *Carmagnoli* Antoniego Słonimskiego:

Na karuzelę tyłków, majtek,
Klozetów, pończoch, łóżek, knajpek,
Toastów, ryków „Stolat! Stolat!”,
Koniaków, brzuchów, melb, czekolad,
Rachunków, trunków, mord pękających,
Ryb w majonezie, przerwatów,
Syfonów, piersi, zrazów, kolan —
Wskoczyła groźna i wesoła,
Z szarfą szkarłatną, w burzy, w łunie,
Pierwsza Wolność Carmagnola —
s. 205—206

⁶ Ibidem, s. 115.

⁷ Ibidem, s. 109.

⁸ Edward Balcerzan łączy Tuwimowskie ciągi jukstapozycji z techniką „kolażu”. Źródło inspiracji dostrzega w teorii wiersza dadaistycznego, futurystycznego i kubiistycznego, a także w „wierszu nazwiskowym” (odmiana „poezji pozarozumowej”). Rytm enumeracji jest również „chwytem” depatetyzacji „cudzego słowa”. Służy negowaniu tradycji modernistycznej i pozytywistycznej. (Por. E. B a l c e r z a n: *Poetyka stylizacji — „Kwiaty polskie” Tuwima*. W: I d e m: *Poezja polska w latach 1939—1969*. Cz. 2. Warszawa 1988, s. 154—159).

A czasem odwraca się ten porządek. Za pedantycznym rejestrem materialnych drobiazgów kryje się dyskretna aluzja i autocytacja:

Mój dom. Mieszkanie. Pokój. Biurko.
A w nim (pamiętasz?) ta szuflada,
Do której się przez lata składa
Nie używane już portfele,
Wygasłe kwity, wizytówki,
Resztki żarówki, ćwierć-ołówki...
Leży tam spinka, fajka, śrubka,
Syndetikonu pusta tubka,
Jakaś pincetka czy pipetka,
Stara podarta portmonetka,
Kostka do gry, koreczek szklany,
Bilet na dworcu nie oddany,
Szary zamszowy futerałik,
Zeschły pędzelek, lak, melonik,
Przycisk z jaszczurką bez ogona.
Legitymacja przedawniona,
Brązowe pióro wypalane
Z białym napisem „Zakopane”,
Korbka do czegoś, klucz do czegoś,
Lecz oboje już „do niczegoś” —
Słowem, wiesz, jaka to szuflada...
A gdy jej wnętrze dobrze zbadasz,
Znajdziesz tam zasuszone
Serce twe, w gratach zagubione...

s. 85

Czytelniku, czy wiesz (pamiętasz) jaka to szuflada? Bliska sercu szuflada pojawiła się już w początkowych partiach poematu. Była to graciarnia lat chłopięcych. Zachętą do badania jej wnętrza stał się kontakt z twórczością Leopolda Staffa. Jego wiersz zatytułowany *Dzieciństwo* głęboko poruszył wyobraźnię autora *Kwiatów polskich*. Przywołując dziecinne wspomnienia, obudził w nim artystę. Zdarzyło się to około 1913 roku. W pięć lat później Tuwim układa własną wersję *Dzieciństwa*. Po raz pierwszy próbuje przedstawić ową inicja-

cję w świat poezji. Przemiana przypomina alchemiczną permutację, co wskazuje podtytuł utworu — *Alchemia*:

Wątpię, czy w alchemicznej znalazłbyś pracowni
Tyle dziwów, co w kątku dziecinnej komnatki:
Chyba, że średniowieczni doktorzy cudowni
Też mieli skarb rupieci, skrywanych od matki⁹

Alchemiczny cud dokonuje się w „kątku dziecinnej komnatki”. Rolę „kamienia filozoficznego” pełni „skarb rupieci” — graty ukrywane przed matką. Mistagogiem jest oczywiście „czarodziej” ze Lwowa. Trzeba tylko powtórzyć magiczną formułę odczytaną z jego sławnego wiersza:

Czytam: „Poezja starych studni” — —
Tak, to poezja: gdy głos dudni
W chłodnym, spleśniałym mroku studni;
I to poezja: martwy zegar — —
Milczenie, śmierć, a czas ubiega.
Strych, nieme skrzypce, już bez grajka — —
I one martwe jak ten zegar:
Są, ale pieśń się nie rozlega.
Rupiecie strychów — marność, marność,
Znieruchomienie i umarłość...
„Księga, gdzie niezapominajka
Drzemie” — znów martwość, zaprzestanie,
Jak zegar, skrzypce: bezruch, trwanie. — —
Dzieciństwo, pełne snów, oniemiań...
[...]
„Były dzieciństwu memu lasem
Czarów... Zbierałem zardzewiałe
Klucze” — — I znów rupiecie, graty,
Jak zegar, skrzypce, księga, kwiaty
I strych, i studnia — wszystko stare,
Skazane śmierci na ofiarę;
Tak od zarania do starości

⁹ J. Tuwim: *Dzieciństwo*. W: Idem: *Juwenilia*. Oprac. I. Januszkiewicz, A. Bałakier. T. 2. Warszawa 1990, s. 308.

Trwa niszczyielskiej mocy pościg
 (I to poezja? Jak latarki
 Magicznej cuda na tapecie?).
 Wszystko jak ja: motyle, marki,
 Odjazdy w wszystkich świata części,
 Sen niedorzeczny... sen jak szczęście...

s. 32–33

Warto porównać ten fragment *Kwiatów polskich* z oryginałem Staffowego *Dzieciństwa*:

Poezja starych studni, zepsutych zegarów,
 Strychu u niemych skrzypiec pękniętych bez grajka,
 Żółkła księga, gdzie uschła zapominajka
 Drzemie — były dzieciństwu memu lasem czarów...

Zbierałem zardzewiałe, stare klucze... Bajka
 Szeptła mi, że klucz jest dziwnym darem darów,
 Że otworzy mi zamki skryte w tajny parów,
 Gdzie wejdę — błądy książę z obrazu Van Dycka.

Motyle-m potem zbierał, magiczne latarki
 Cuda wywoływałem na ściennej tapecie
 I gromadziłem długi czas pocztowe marki...

Bo było to jak podróż szalona po świecie,
 Pełne przygód odjazdy w wszystkie świata części...
 Sen słodki, niedorzeczny, jak szczęście... jak szczęście...¹⁰

Tuwim z właściwą sobie wylewnością cytuje, parafrazuje i komentuje sonet Staffa. Ale przecież można to zrobić inaczej. Czyż bardziej skondensowaną i uprzedmiotowioną przeróbką tego samego utworu nie są Iwaszkiewiczowe *Rzeczy*? Podobna wymowa, kompozycja, dobór motywów, a także kształt wiersza. Tak jakby Iwaszkiewicz czytał *Dzieciństwo* przez pryzmat poematu Tuwima. Tuwim rozrzedza Staffowskie wyliczenia, Iwaszkiewicz je intensyfikuje. Ale obaj wchodzą

¹⁰ L. Staff: *Dzieciństwo* W: Idem: *Ptacom niebieskim*. Lwów 1905. Cyt. za: Idem: *Poezje*. Oprac. M. Jastrun. T. 1. Warszawa 1953, s. 170.

do tego samego „lasu czarów”, obaj penetrują przestrzeń strychu i czerpią z jego darów. Autor *Rzeczy* bierze z kolekcji Staffa uszkodzony instrument, jakąś żółtą księgę, kwiaty i papierzyska. Uzupełnia je gratami z przebogatej rekwizytorni *Kwiatów polskich*. Może tam znaleźć: „szafę”, „stolik na trzech nóżkach”, „wazon”, „lalkę”, „szary zamszowy futerał”, „owoce” i „paprocie”, a także „okręt”...

A jeśli nie — jest barka, krypa,
Jest korab, galar, czółno, koga,
Bat, nawa, szkuta, łódź, komiega.
Prom albo trawa — co kto woli...

s. 107

Naśladowcy *Dzieciństwa* wolą rzeczy „stare”, „zepsute”, „pęknięte”, „żółte” i „zardzewiałe”. Czyżby Staff (wspólnie z Leśmianem) miał patronować twórczości „tandeciarzy” od pokolenia Pawlikowskiej, przez Gałczyńskiego i Schulza, aż po Grochowiaka?¹¹ Poeta ten przede wszystkim jest prekursorem skamandryckiej „poezji przedmiotu”. Jego tomik: *Ptacom niebieskim* (1905), zapowiada nurt, który podsumowują *Kwiaty polskie* (1949) i *Muzyka wieczorem* (1980). Staff uchyla zagraconą szufladę: skamandryci grzebią w niej przez całe Dwudziestolecie, a potem Tuwim nostalgicznie otwiera ją na oścież (Wyka zarzuca *Kwiatom polskim* nawrót do „poetyki codzienności” sprzed lat trzydziestu)¹². Iwaszkiewicz zamyka szufladę dzieciństwa. A może raczej układa się w niej jak w trumnie?

Pora żegnać się z gratami. Autor *Rzeczy* sięga po lapidarną formę gołego wyliczenia, Tuwim czyni to emocjonalnie, sentymentalnie i ... patriotycznie:

Więc nie wyrzucaj nic, nie sprzątaj...
Przyda, nie przyda się — niech leży.
Oszczędzaj graty przy „porządkach”
W takich szufladach i zakątkach,
Boś z każdym częstkę życia przeżył

¹¹ O związkach Staffa z „obsesją tandety” obecną w literaturze międzywojennej pisze A. Sandauer: *Rzeczywistość zdegradowana*. Przedmowa do: B. Schulz: *Proza*. Oprac. J. Ficowski. Kraków 1964, s. 30–31.

¹² Por. K. Wyka: *Bukiet z całej epoki...*, s. 116–119.

I trwasz, nie wiedząc, z tą starzyzną...
Jak z szufladą, tak z ojczyzną:
Nic nie wyrzucisz. Coś ci wzbrania
Przetrząsnąć lamus przywiązania
I „niepotrzebne”, „nieużyte”
Usunąć. Niech zostanie z tobą.
Zabobon, mówisz? Tak, zabobon...
Ludzie uczeni zwą to mitem.
I z tej codziennej mitologii
Nagłych, z zaułka, zjawień, olśnień,
To z barwy, z linii, to z melodii
Chwila ojczyzną ci wyrośnie.

s. 85–86

Poeta pisze patriotycznie o „codziennej mitologii”, jakby dialogował (i polemizował) z Rolandem Barthes’em, autorem wydanych za ledwie trzy lata później *Mitologii*. Tuwimowską próbę mityzacji tego, co „niepotrzebne” i „nieużyte”, świetnie uchwyciła Jadwiga Sawicka:

Kwiaty polskie istnieją w kręgu pamięci ojczyzny. O pamięci emigranta decyduje drobiazg, rupieć, rzecz nikomu niepotrzebna. Tuwim pragnął stworzyć „tułacze, wygnańcze, nędzarskie i śmieciarskie muzeum drobnych pamiątek” [*Słowo wstępne do na wieczorze polskich piosenek*, W: *Dzieła* T. 5, s. 43]. Sam chciał zostać jego kustoszem. Jako pierwszy eksponat proponował proszek od bólu głowy tzw. kogutka, w oryginalnym warszawskim opakowaniu. Przywiązanie do rzeczy małych było przeciwstawione w *Kwiatach polskich* militarno-mocarstwowym marzeniom emigracji. Że było patriotyczne — na pewno; przypuszczam, że Tuwim, Lechoń, Wierzyński — wszyscy tęsknili, każdy na swój sposób poetycki. Więc — „oszczędzaj graty przy porządkach” — jak radzi poeta — bo nie wiadomo, jaki w gracie tkwi mit¹³.

¹³ J. Sawicka: *A. Nawarecki: „Rzeczy i marzenia”*. [Recenzja]. „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 1, s. 208.

Postscriptum II: Requiem na lepie *O Musze Juliana Tuwima*

Po dwudziestu latach od skończenia skamandryckiego cyklu powracam znów do poezji Tuwima, do wiersza, od którego oderwać się nie mogę mimo upływu czasu, do tekstu, który powraca i niepokoi niby natrętna mucha.

Ból muchy

Mucha opublikowana w „Wiadomościach Literackich” 22 stycznia 1939 roku jest bodaj ostatnim ważnym wierszem Juliana Tuwima napisanym przed wojną. W wersji książkowej tekst ukazał się dopiero w edycji *Dzieł* z roku 1955 w suplementarnej części „Z wierszy rozproszonych”¹. Nikt nie komentował tego utworu w czasie wojny ani po niej (nie czas żałować much, kiedy płoną lasy) i tak już zostało. Wyjątek stanowią seminaria prowadzone przez prof. Marię Janion w Gdańsku i Warszawie w drugiej połowie lat siedemdziesiątych i na początku osiemdziesiątych XX wieku, tam *Mucha* pojawiała się raz po raz, czego śladem jest dyskusja udokumentowana w 3 tomie *Transgresji*:

MARIA JANION: Ból muchy u Gombrowicza! Ale najpierw przypomnę, jak wstrząsa kosmosem u Tuwima w wierszu zatytułowanym właśnie *Mucha*:

¹ Por. J. Tuwim: *Mucha*. W: Idem: *Dzieła*. Red. J.W. Gomułicki. T. 1: *Wiersze*. Warszawa 1955, s. 259.

Świeca w lichtarzu
Do dna dopływa,
Stęka po kątach
Cisza mrukliwa.
Z ręką na ustach,
Z drugą na czole,
Jak malowany
Siedzę przy stole.

Nie słyszać świerszcza,
Zegar nie tyka,
I tylko mucha
Na lepie bzyka:
Muzyką wzywa,
W śmierci grzęznąca,
Brzękiem żalosnym
Wszechświaty wstrząsa.

Ważne jest to, że muchy giną torturowane — na lepie. W *Ope-
tanych* Gombrowicza Leszczuk, będący w stanie jakiegoś przeraża-
jącego podniecenia, uciekający przed grozą, widzi w karczmie po
drodze muchy męczące się na lepie, postanawia im pomóc, odrywa
je od lepu, zadając oczywiście jeszcze większe cierpienie, zaplątuje się
w ohydę i okropność muszowego męczeństwa, daje też początek wiel-
kiemu kryzysowi i odtąd obłęd jego się rozpala i wybucha z całą siłą².

Przytoczony fragment akademickiej debaty opatrzony nagłówkiem
„Ból muchy” trafił do tomu wymownie zatytułowanego *Osoby*. Czyż-
by cierpiący owad zyskiwał tu osobowość? W centrum dyskusji zna-
zło egzystencjalne doświadczanie bólu; punktem wyjścia była postawa
Stanisławy Przybyszewskiej lekceważącej muszą wrażliwość, zaś na
drugim biegunie znalazł się oczywiście Gombrowicz, który w ostat-
nich chwilach życia pracować miał nad dramatem osnutym wokół
cierpienia muchy. Janion wspominała jeszcze Gombrowiczowską po-
lemikę z katolicyzmem obojętnym wobec cierpienia zwierząt, gdyż
interesowały ją także teologiczne interpretacje bólu. Najważniejszy

² *Osoby*. Wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek. Gdańsk 1984, s. 141–143.

był jednak wymiar egzystencjalny, toteż *Muchę* przywoływała obok tekstów Martina Heideggera, Antonina Artauda, Tadeusza Kantora, ks. Józefa Baki czy Jarosława Marka Rymkiewicza ze świeżo wówczas opublikowanego tomu *Thema regium*³. Dwuzwrotkowy wiersz, czy raczej: wierszyk, okazał się w oczach uczzonej nie tylko najczęściej cytowanym dziełem Tuwima, ale sytował się wysoko w jej prywatnym kanonie — w samym centrum „transgresyjnego teatru śmierci”.

Dziś, czyli w „Roku Tuwima” (2013), od przywołanych seminariów minęło 30 już lat, a w ciągu tego czasu *Mucha* na powrót „odfrunęła” z przestrzeni badawczej, mimo że interpretacja Janion zapowiadała perspektywę posthumanistyczną, ważną choćby dla rozwijających się *animal studies*. Podejmowane dotąd próby „ekologicznego” odczytania poezji Tuwima pomijały ten wiersz, podobnie jak studia o melancholii poety, a nawet badania nad „entomologiczną” wyobraźnią pisarzy polskich. A przecież w arcydzielnej miniatrze Tuwima można zobaczyć znacznie więcej...

Melancholia siedzącego przy stole

W tym niewielkim, „owadzim” wierszyku imponuje doskonała logika kompozycyjna. W centrum uwagi sytuują się trzy obiekty, a zarazem trzy formy bytu: rzecz (świeca), zwierzę (muchą) i człowiek (ja). Świeca tkwi w lichtarzu, mucha na lepie, zaś autorskie „ja” jest osadzone przy stole. Trójka „aktantów” została podobnie usytuowana w przestrzeni i podejmuje analogiczne, bezwolne działania. Świeca „do dna dopływa”, mucha „na lepie bżyka” (co oznacza powolną agonię), natomiast aktywność podmiotu pozostaje nieokreślona. Co robi? Zasadniczo nie robi nic, podobnie jak stojący zegar i milczący świerszcz. Ta ostentacyjna nieczynność jest aktywnością „na opak”, zanikiem działań. Tak jak gaśnie świeca i ginie mucha, tak też w nicość zapada się człowiek. Wspólnota losu rzeczy, zwierząt i ludzi jest oczywista. Pisana im tutaj zagłada nie jest raptownym

³ Rymkiewicz, zaprzyjaźniony wtedy z Janion, głęboko podzielał „czarną” wizję Tuwima, co potwierdza jego egzystencjalno-tanatyczne studium o autorze *Muchy*, zamieszczone w syntezie: *Literatura polska, 1918–1932*. Red. A. Brodzka. Warszawa 1975.

aktem, lecz powolnym procesem zamierania: płomień topi się w starynie, mucha grzęźnie w lepkiej masie. A w czym utknął człowiek? Najpewniej w smutku, odrętwieniu, samotności, życiowej jałowości.

Tę sugestię psychologiczną umacnia kontekst biograficzny: Tuwim cierpiał na depresję, a w roku 1932 zdiagnozowano jej fazę kliniczną; w 1938 „otarł się o śmierć” (przeszedł poważną operację), co pogłębiło jego złą kondycję (stany lękowe związane z narastającymi atakami antysemitycznymi). Za zasadnością „medycznego” odczytania wiersza najmocniej przemawia jednak tekst. Samotna postać „w bardzo nieumeblowanym pokoju” to figura depresyjna, a w podobny sposób młodego Tuwima zapamiętał Lechoń⁴. Ogołocona przestrzeń, pustka, cisza: „Nie słycać świerszcza, / Zegar nie tyka”. Czyż nie tak przejawia się melancholijne „nic, które boli”?⁵

„Potocznie mówi się melancholiku — gdy siedzi sobie wciąż na ławce w parku, na kamieniu nad rzeką albo w fotelu w kącie”⁶, a w wierszu Tuwima osadzony jest za stołem, co świetnie mógłby ilustrować portret Jaima Sabartesa namalowany przez Pablo Picassa w okresie „błękitnym”. Podobne konterfekty samotników powstały pod koniec XIX wieku (*Melancholia* Edvarda Muncha, *Melancholik* Wojciecha Weissa) i wcześniej, w epoce romantyzmu (*Melancholia* Caspara Davida Friedricha)⁷. Tytuły tych obrazów odsyłają do tradycji renesansowej — choćby do okładki *Anatomy of Melancholy* Roberta Burtona czy słynnego mieździorytu Dürera z 1514 roku. Kanon alegorycznego motywu ustanowiła jednak *Ikonologia* Cesarego Ripy, tu melancholik „usta ma zakneblowane”, zaś uosabiająca ów temperament kobieta „obiema dłońmi podpira brodę”, (starucha „siedząca z policzkiem opartym na lewej ręce”, to emblemat Acedii)⁸. Podobnie prezentuje się podmiot wiersza Tuwima — „Z ręką na ustach, drugą na czole”. Gesty rezygnacji powtarzają się

⁴ Por. J. Lechoń: *Dziennik*. T. 2. Warszawa 1992, s. 564.

⁵ Melancholijny motyw zepsutego zegara zafascynował poetę w *Dzieciństwie* Staffa, co potem zrelacjonuje i rozwinie w *Kwiatach polskich* (pisałem o tym w poprzednim rozdziale).

⁶ M. Bieńczyk: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2012, s. 80.

⁷ Większość przywołanych tu prac reprodukuje monografia Wojciecha Bałusa: *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków 1996.

⁸ C. Ripa: *Ikonologia*. Tłum. I. Kania. Kraków 2002, s. 3, 190, 272.

we wszystkich wymienionych wcześniej artefaktach: milczące postacie zawsze uchwycone są z pochyloną głową i pustym spojrzeniem skierowanym w dół, ku ziemi, która jest przecież żywiołem melancholii.

Melancholijność Tuwimowskiego autoportretu jest oczywista, jeśli monografista poety — Piotr Matywiecki, wymienił kilkanaście jej aspektów obecnych wierszach z różnych okresów życia („zwierciadlaność”, „beznadziejność”, „lęk”, „kosmiczna katastrofa”, „tautologia”, „nieokreśloność ekspresji”, „nędza i nuda”, „daremność”, „bezprzyczynowość”), to większość z nich da się rozpoznać w *Musze*⁹. Ale bohater tego utworu doskonale pasuje również do depresyjnego wizerunku Tuwima, jaki nakreślił Czesław Miłosz: „Godziny męki, nudy beznadziei / W nim zamieszkały i zniknąć nie mogą”¹⁰.

Płomień świecy

Analizę Tuwimowej melancholii zaczyna Matywiecki od „zwierciadlanej” natury spojrzenia, a zamyka rozważaniem o „przeżyciu ukośnym”. We wczesnym wierszu pt. *Kobieta* ujawnia się niemoc oka, które zamiast świata wciąż widzi siebie („dwoi się jej męcząco w źrenicach zeszkłałych”), a później, w *Kwiatach polskich*, wzrok okaże się jeszcze bardziej martwy niż tępe spojrzenie w lustro — zastygnie na szklanej powłoce („Mieszkam w szybie nieżywy i płaski”).

Jeśli w *Musze* czytamy: „Jak malowany / Siedzę przy stole”, to znaczy, że i tym razem istnienie jest doświadczane pośrednio. Mówiące „ja” nie widzi siebie, lecz swój wizerunek. Spostrzega się w odbiciu, w powielonym obrazie, jakby w platońskiej kopii. Czyżby identyfikowało się z własnym cieniem, widmem, a może nawet wypatrywało sobowtóra? To „martwe” samooglądanie ma znamiona portretu trumiennego albo fotografii nagrobkowej, ale skoro poeta mówi wyraźnie: „Jak malowany / Siedzę przy stole”, to warto skupić się na przedstawieniu i sprecyzować rodzaj malowidła. Postać siedzi za stołem, na którym stoi świeca. „Świeca w lichtarzu” to incipit wiersza, więc ważny jego element, tym ważniejszy, że świeca „do dna dopływa”, co czyni z niej alegorię znikomości życia — typowy motyw kompozycji plastycznych typu *vanitas*.

⁹ Por. P. Matywiecki: *Twarz Tuwima*. Warszawa 2007, s. 441–464.

¹⁰ C. Miłosz: *Traktat poetycki*. W: *Idem: Wiersze wszystkie*. Kraków 2011, s. 403.

Melancholijna medytacja nad gasnącym powoli płomykiem nie musi być jednak rozpacziwa. Ikonografia zna wizerunki mędrców, pustelników (św. Hieronim) czy filozofów (słynny portret Rembrandta w zbiorach Luwru) przedstawionych w kontemplacyjnym skupieniu, w kręgu wątego światła. Gaston Bachelard poświęcił temu ujęciu swoją ostatnią, niejako testamentalną książkę pt. *Płomień świecy*¹¹. Czytając ów erudycyjny nokturn, znajdziemy tam szereg zdań korespondujących z wierszem Tuwima: „Gasnąca świeca jest umierającym słońcem”; „Świeca umiera łagodnie, płomień umiera lekko” (s. 34). „Czy płomień samotny pogłębia samotność marzyciela?” (s. 47) — pyta francuski myśliciel i dodaje dramatycznie: „Przy swojej świecy filozof może sobie wyobrazić, że jest świadkiem pożaru świata” (s. 42). Autor *Muchy* też jest świadkiem małej katastrofy, co „wszechświaty wstrząsa”. Bachelard wyjaśnia, że „Marzyciel (przy świecy) fizycznie zjednoczony z życiem przedmiotów, dramatyzuje sprawy mało znaczące” (s. 58). A czy śmierć muchy jest znaczącą sprawą? Francuski uczone „zasiada za stołem egzystencji” świetnie wiedząc, że płomyk zawsze przyciąga owady: motyle, ćmy, a nawet mole (przypomina studium Junga pt. *Śpiew mola*, s. 60), no i oczywiście wabi też muchy: „Kiedy mucha rzuca się w płomień świecy, całopalenie widać i słyszać, skwierczą skrzydła, płomień chybocze. Wydaje się, że w sercu marzyciela pęka życie” (s. 60). Wydawać by się mogło, że filozof i poeta mają przed oczyma ten sam obraz; a jednak nie do końca, bo Tuwimowska mucha nie ginie w ogniu. Polski pisarz modyfikuje bowiem tradycyjny, wręcz archetypowy obraz owadziego *auto da fe*, znany w antyku, popularny w angielskiej poezji metafizycznej i u Marina, wykorzystany też w Morsztynowym sonecie *Do motyla*:

Lekko, motylu! Ogień to szkodliwy!

Strzeż się tej świecy i tej jasnej twarzy,
W której się skrycie śmierć ozdobna żarzy,
I nie bądź swego męczeństwa tak chciwy¹².

¹¹ Por. G. Bachelard: *Płomień świecy*. Tłum. J. Rogoziński. Gdańsk 1996. Następujące dalej cytaty z tekstu Bachelarda pochodzą z tej pozycji. Lokalizuję je, podając stronę.

¹² J.A. Morsztyn: *Do motyla. Sonet*. W: Idem: *Wybór poezji*. Oprac. W. Weintraub. Wrocław 1988, BN I 257, s. 149.

W liryce marinistów *Bombyx* ginie w miłosnym ogniu, natomiast u Tuwima nie ma śladu płomiennej namiętności; zamiast dramatycznego samospalenia — taplanina w lepkiej truciznie, zamiast ognistej ekstazy — mozolne tortury, zamiast patosu chwili — lepkość, grzęźnięcie w męce. A wszystko dlatego, że płomień zastąpił lep. Oto miejsce kosmicznego żywiołu zajął przedmiot: wytwór cywilizacji, wyrób seryjny, tani i pospolity, zaś estetycznie — obrzydliwy.

Owadziejemy!

W ten oto sposób, za sprawą lepu, w uniwersum poetyckiego toposu wkroczył techniczny konkret, a co za tym idzie — historia. Lep na muchy jest bowiem nowoczesnym narzędziem owadobójczym, powstałym na progu XX wieku (1898 — pierwszy patent amerykański), zastępującym bardziej skomplikowane i mniej skuteczne szklane pojemniki — muchołapki. Odkrycia mikrobiologii wywołały lęk przed owadami roznoszącymi zarazki, co z kolei stymulowało rozwój higieny. Naukowcy poznawali życie insektów, aby je zwalcząć, lecz wiedza o ich życiu i organizacji okazała się wstrząsająca. Przenikała także do literatury, również do polskiej. W roku 1938 Czesław Miłosz opublikował *Piektło owadów*, gwałtowną polemikę z powieścią Zofii Nałkowskiej pt. *Niecierpliwi*, prezentującą „ludzkie trwanie jako trwanie owadziego gatunku”¹³. Wzywał literaturę polską do antyowadziej „rekonstrukcji człowieka”, ale — jak sugeruje Stefan Chwin — sam Miłosz od dawna był zafascynowany entomologiczną wizją rodzaju ludzkiego. To efekt „darwinowskiego ukąszenia” zauważalny potem w metaforyce tekstów z czasu okupacji i powstania warszawskiego, osiagający apogeum w *Pamiętniku naturalisty* (1974), gdzie pojawiają się bulwersujące „mrówek Oświećmie” i „Dachau koników polnych”; ale dodajmy, że „musze dziwactwa” zawsze go ciekawiły, nawet w ostatniej chwili życia¹⁴.

¹³ C. Miłosz: *Piektło owadów*, cyt. za: S. Chwin: „Dachau koników polnych”. *Miłosz i ukąszenie darwinowskie*. W: Idem: *Miłosz. Interpretacje i świadectwa*. Gdańsk [b.r.w.], s. 19.

¹⁴ „Ludzie którzy umierają — dyktował Agnieszce Kosińskiej niedługo przed śmiercią — mają wrażenie, że są w mocy jakichś potwornych pajaków, które robią z nimi co chcą”. (S. Chwin: *Miłosz. Interpretacje i świadectwa...*, s. 54). O muchach

Prekursorem entomologicznego katastrofizmu był Witkacy przerażony „społecznością termitów”, ale „termicie korytarze” w ludzkim mózgu zauważyła także (w czasie wojny) Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Wcześniej w *Szkiecowniku poetyckim* (1939) odkrywała dwuznaczne „braterstwo” człowieka z motylami, mszycami, pajakami, prusakami, żukami, szczypawkami itp. W londyńskiej kontynuacji tego notatnika rósł jej podziw, a zarazem zgroza, wobec doskonałości chitynowych pancerzy i wirujących skrzydełek. W ich metalicznym lśnieniu i maskujących barwach Pawlikowska rozpoznała rys militarny, antycypację samolotów bojowych i czołgów. To upodobnienie „technologiczne” ma też wymiar mentalny, co mocno wyraziła w późnym wierszu *Owad ludzki*: „Zmienia się gatunek. / Skrzydła w zamian za rozum / [...] Owadziejemy!”¹⁵.

Krakowska poetka, podobnie jak inni pisarze, nie martwi się jednak o faunę, lecz o *homo sapiens*. Kiedy zobaczy muchę, która wpadła w płomień świecy i „warczy teraz z opalonymi skrzydłami”, to przeklinać będzie potworną naturę. Na okaleczonego owada spojrzysz co prawda z „głębokim smutkiem”, ale i z limitowaną litością:

Mucha, najwidoczniej przeżywając piekło strachu i niewygody, przewraca się wciąż na plecy, traci równowagę, brzęczy, szaleje.

Przenoszę współczucie w nią. *Weltschmerz* mnie przeszywa [...]. Tymczasem mucha, leżąc na grzbiecie, konwulsyjnie wstrząsa nogami. Pomagam jej wstać. Uspokaja się. Wtem najpogodniej, najuważniej, poczyną czyścić, gładzić swoje przednie kończyny, z gestami hrabiny naciągającej długie balowe rękawiczki...

Pochłonięta tym zajęciem staje mi się obca. Dałaby spokój takim staraniom o siebie, takim kokieteriom, właśnie teraz!¹⁶

u Miłosza (szczególnie w kontekście Baki i Mickiewicza) pisała D. Opacka-Walasek: *Pastisz przeciw zamieraniu*. Czesława Miłosza „Na cześć ks. Baki”. W: Eadem: *Pasaże liryczne*. Katowice 2013, s. 53–58.

¹⁵ Więcej na ten temat por. M. Kokoszka, A. Nawarecki: *Świat owadzi w „Szkiecowniku poetyckim” Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. W: *W literackich konstatacjach. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Elżbiecie Hurnik*. Red. B. Małczyński, I. Woronńska, R. Włodarczyk. Częstochowa 2013, s. 13–23.

¹⁶ M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Szkiecownik poetycki* (fragment 47). W: Eadem: *Poezje*. T. 2. Warszawa 1958, s. 70.

Poczucie empatii jest tylko chwilowe, bo już w następnym akapicie autorka deklaruje całkowite niezrozumienie praw przyrody. Ale zdaje się, że ów wyjątkowy moment uczuciowej identyfikacji z owadem został dostrzeżony przez Tuwima. Stawiam tutaj tezę, iż *Mucha* jest próbą dialogu z cytowanym wcześniej fragmentem prozy Pawlikowskiej. Jej *Szkicownik poetycki* wydrukowany został jako książka w przededniu wojny, ale od maja 1938 roku (nr 22) do sierpnia roku 1939 (nr 37) w odcinkach publikowały go „Wiadomości Literackie”. A zatem oba „musze” teksty ukazały się na tych samych łamach w odstępie zaledwie paru miesięcy. Ich chronologiczną bliskość pogłębia zbieżność wielu szczegółów. U Pawlikowskiej agonია owada, który „traci równowagę, brzęczy, szaleje [...] konwulsyjnie wstrząsa nogami”, jest przejmująco ludzka, szczególnie wtedy, gdy „przewraca się na plecy”.

Uczłowieczony ból insekta wywołuje u Pawlikowskiej *Weltschmerz* (ból istnienia), u Tuwima — „wszechświaty wstrząsa”. Polski poeta przywołuje zatem literalny sens niemieckiego terminu i wygrywa jego brzmienie: „ból świata” staje się słyszalny jako „szmer świata” — *Weltschmerz*. Ale to jeszcze nie koniec poetyckiego dialogu; ostatnie słowo należy do Pawlikowskiej, która już w czasie wojny napisała wiersz o wymownym, zapewne aluzyjnym tytule — *Mucha*. Ta pięciowersowa miniatura o umieraniu w „sieci pajęczej”, podobnie jak u Tuwima, kończy się rozpaczliwym owadzym warkotem:

Tam śpiew muchy, gniew muchy zawarczał:
„Dobijcie mnie lub wypuście”¹⁷.

Na lepie

To ciekawe, że pod koniec lat trzydziestych tak wielu polskich pisarzy w katastroficznym tonie pisało o owadach (Nałkowska, Miłosz, Witkacy, Schulz), a najczęściej wybierano muchę (Przybylszewska, Gombrowicz, Pawlikowska, Tuwim). Mucha była zatem prawdziwą gwiazdą literackiego sezonu 1938/1939, jednakże jej los z głębokim współczuciem traktował tylko Tuwim (i może jeszcze au-

¹⁷ Eadem: *Mucha*. W: Eadem: *Poezje*. T. 2..., s. 241.

tor *Opętanych*). O daleko idącym, choć dwuznacznym utożsamieniu z insektami opowiadają też *Karakony* (1934) Brunona Schulza; odraza przechodząca w fascynację prowadzi tu do metamorfozy, kojarzącej się z *Przemianną* Franza Kafki¹⁸.

Ten krótki przegląd literatury „entomologicznej” nasuwa przypuszczenie, iż pisarze żydowskiego pochodzenia (oraz filosemici jak Gombrowicz) posiadali szczególne zdolności empatyczne wobec owadów. Dlaczego? Wyjaśnienie tej kwestii może ułatwić lektura hasseł propagandowych popularnych w pierwszej połowie XX wieku: „Powstańcie i uderzcie — zabijajcie bez litości. Niech waszym okrzykiem będzie śmierć muchom” (USA, koniec XIX wieku); „Zmniejszenie liczebności muchy” (Anglia 1913); „Mucha jest niebezpieczna jak bombowiec” (USA 1941); „Unicestwiajcie muchy!” (ZSRR). To tytuły książek, broszur i plakatów, którymi nowoczesne społeczeństwa propagujące higienę ogłaszały totalną wojnę przeciw muchom¹⁹.

Jeśli dziś czyta się te apele z niepokojem, a nawet z grozą, to dlatego, że podobnie brzmiące formuły weszły do antysemitckiego dyskursu, budując obraz „podludzi” i przygotowując grunt do zbrodniczej logiki „ostatecznego rozwiązania”. Porównania Żydów do wszy czy pluskiew były pospolitymi obelgami, natomiast analogia z muchą, jako istotą słabą, ale sprytną, rozpustną i zachłanną (taplającą się w cukrze), symbolicznie kojarzoną z diabłem, sugestywnie poruszała wyobraźnię. A czy sami Żydzi zdawali sobie sprawę z potencjalnych skutków retoryki entomologicznej?²⁰

Jeśli prawdą jest, że Kafka pomyślał na opowiadanie [*Przemianna* — A.N.] wziął z obelżywego powiedzenia ojca „jak pluskwy”, to w błyskawicznym skrócie pojmujemy, że kiedy naziści zabi-

¹⁸ Por. M. Szczęsny: *Karakonie święto — Brunona Schulza fascynacja awersją*. W: *Miniatura i mikrologia literacka*. T. 2. Red. A. Nawarecki. Katowice 2001, s. 169—184.

¹⁹ S. Connor: *Mucha. Historia — antropologia — kultura*. Tłum. B. Stanek. Kraków 2008, s. 109—111, 123.

²⁰ Tuwim w wierszu *Psy* zmierzył się z animalną obelgą stosowaną przez antysemitów — „psy parszywe”. Mówiła o tym Giovanna Tomassucci w referacie *Strategia przeżycia Tuwima jako pisarza pochodzenia żydowskiego* podczas konferencji *Tuwim bez końca*, Łódź. 5.—7.12.2013.

jali z zimną krwią Żydów, jak pluskwy właśnie, to tym samym odmawiali im prawa do podmiotowości, do własnego kształtu, albo dokładniej: odkształcali ich podmiotowość, by na poziomie czystego życia, niebronionego przez nic i nikogo, dokonywać nic nieznaczącej zbrodni²¹.

Jeśli prawdą także jest, iż Kafka, jako autor *Kolonii karnej*, jawi się „jedynym humanistą, który nie byłby zdziwiony tak metodycznym, prawnym, inżynieryjnym projektem Zagłady”²², to przemiana Gregora Samsy w „robactwo” może być rozważana w perspektywie Shoah, choć jest to oczywistym anachronizmem (*Przemiana* powstała w roku 1912). Podobny poniekąd problem interpretacyjny wywołuje wiersz Józefa Czechowicza pt. *śmierć* (1929), bo niełatwo rozstrzygnąć, czy gehenna krów wiezionych do rzeźni w okrutnie zatłoczonych wagonach jest obrazową antycypacją „transportów” ludzi do obozów koncentracyjnych. Znaczący problem Jacek Leociak woli mówić ostrożnie tylko o „figurze Zagłady”²³.

Analogiczne odczytanie *Muchy* zdaje się jeszcze bardziej ryzykowne. Bachelard powiada, iż „Płomień świecy objawia wróżby” (s. 58), ale czy w jej rozbłysku poeta dostrzegł kontur mrocznej przyszłości? Przyszłości, dodajmy, całkiem nieodległej, gdyż w lutym 1940 roku, zaledwie po 13 miesiącach, jakie minęły od publikacji wiersza Tuwima, w jego rodzinnym mieście formalnie zostało utworzone getto. Kilkadziesiąt lat później Andrzej Bart nazwie to miejsce *Fabryką muchotapek*. Tytuł jego powieści z 2008 roku ma symboliczną wymowę, gdyż Ghetto Litzmannstadt funkcjonowało na zasadzie lepu, wabiąc Żydów ukrywających się na terenie Generalnej Guberni obietnicą przetrwania, i to w lepszych warunkach. Działo tam wiele dobrze prosperujących drobnych przedsiębiorstw, a jedno z nich — jak su-

²¹ M.P. Markowski: *Humanistyka, literatura egzystencja*. W: Idem: *Teoria — literatura — życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*. Red. A. Legeżyńska, R. Nycz. Warszawa 2012, s. 28.

²² M. Piotrowiak: „Od frontu”. *Kulisy wojennego doświadczenia Franza Kafki*. „Literatura na Świecie” 2012, nr 7–8, s. 100.

²³ Por. J. Leociak: *Figura Zagłady (wokół „śmierci” Józefa Czechowicza)*. „Roczniki Humanistyczne” 2000, nr 1, s. 69–80.

geruje łódzki pisarz — zajmowało się właśnie produkcją lepów, które wraz z przyrostem brudu, chorób, wreszcie trupów, stawały się coraz bardziej poszukiwanym towarem.

Tytułowa „mucholapka” (utożsamiana z lepem) zdaje się pojęciem kluczowym zarówno w prozie Barta, jak i w wierszu Tuwima. Gdyby uznać *Muchę* za zapowiedź Holokaustu, to nie z powodu magicznych, kabalistycznych czy satanicznych zainteresowań autora, ale dzięki jego nadzwyczajnej intuicji dotyczącej materii, a zwłaszcza przedmiotów. Niesamowity „reizm” Tuwima doskonale rozpoznał Miłosz:

Słyszysz stukania, głosy biednych duchów
Zamkniętych w stole, w ścianie, w wazie kwiatów.
Dać znać próbują, że ich właśnie ręka
Z materii przedmiot każdy wydobyła²⁴.

Poeta odczuwał lęk wobec rzeczy, nie tylko ciężkich i ponurych mieszczańskich mebli, niepokoiły go także nowoczesne urządzenia — elektroluks, telefon czy gramofon. Wyczuwał w nich dzikie bestie, słyszał głosy umarłych. Nie należy tego ograniczać do staroświeckiego spirytyzmu, bo Tuwim przeczuwał niebezpieczeństwa tkwiące w technice: w maszynie do pisania, telegrafii, radiu, a zwłaszcza megafonie. A lep? To tania, powszechnie dostępna, banalnie prosta w użyciu i zarazem wydajna maszyna do zabijania. Typowy wytwór nowoczesnego społeczeństwa, które — wedle Zygmunta Baumana — kojarzyło postęp z porządkowaniem i oczyszczaniem, szczególnie zaś z likwidacją szkodników oraz chwastów²⁵. Preparaty owadobójcze cieszyły się zrozumiałą estymą, toteż lep powinien zająć miejsce na tej samej półce co środki ochrony roślin, kule na mole, trucizna na szczury, a wreszcie — iperyt i cyklon B.

Żałosny brzęk

Nie sugerujemy wprost, że w lepie na muchy zobaczył Tuwim zapowiedź masowej zagłady (Miłoszowe „mrówek Oświęcimie”),

²⁴ C. Miłosz: *Traktat poetycki...*, s. 402.

²⁵ Por. Z. Bauman: *Nowoczesność i Zagłada*. Tłum. F. Jaszuński. Warszawa 1991.

jednakże jego nadzwyczajna empatia wobec stworzeń zabijanych z technologiczną rutyną dotyka jakiejś trudnej do wysłowienia, niewyobrażalnej potworności. Może dlatego bohater wiersza jawi się „Z ręką na ustach / Z drugą na stole”? Nie chce mówić ani patrzeć, ale przecież słyszy! Jego uszy działają, są wrażliwe, wręcz nadwrażliwe, skoro kontrolują dźwięki, które nominalnie pozostają niesłyszalne lub nie istnieją („Nie słyszać świerszcza, / Zegar nie tyka”); ba, rozpoznają nawet „stękanie” upersonifikowanej ciszy. Podobną sytuację akustyczną Bachelard dostrzegł w *Infernie* Augusta Strindberga:

Zapalam świece, żeby spędzić czas przy czytaniu. Panuje cisza złowieszcza, słyszę bicie własnego serca. I wtedy suchy lekki trzask, wstrząsa mną jak iskra elektryczna. Co się stało?

s. 59

U Strindberga kruszy się stearyna, u Tuwima — brzęczy mucha; ale obaj reagują przerażeniem na dźwięki o minimalnym natężeniu. W obu wypadkach może to być nawiązaniem do romantycznego nokturnu, a zwłaszcza gotyckiej noweli grozy (*Żebraczka z Locarno* Kleista, *Serce oskarżycielem* Poeego itp.). Tam w głębokiej ciemności i ciszy nawet niepozorne odgłosy ulegają wzmocnieniu i demonicznej deformacji, wywołując u bohaterów opowiadania paniczny lęk, a w końcu doprowadzają ich do obłędu i śmierci.

Byłaby zatem *Mucha* jeszcze jednym Tuwimowskim „pejzażem akustycznym”, arcydziełem instrumentacji głoskowej, godnym porównania ze *Śtopiewniami*, *Lokomotywą* czy *Ptasim radiem*. Ale to „słuchowisko z dreszczykiem” ma też znamiona muzycznego koncertu w baśniowo pomniejszonej skali. Siedzące za pulpitem, milczące „ja” jest jedynym słuchaczem, pusty pokój — salą koncertową, świeca — oświetleniem estrady, a wreszcie lep — miniaturową sceną lub instrumentem. Solistką jest oczywiście mucha, ale czy wykonuje partię wokálną czy instrumentalną? Najpierw jednak, w zwrotce pierwszej, trzeba wysłuchać posępnej uwertury („Stęka po kątach cisza mrukliwa”) i dopiero po niej, w strofie drugiej zabrzmie partia solowa. Nie będzie to jednak uroczy koncert chrząszcza za kominem ani dostojne tykanie chronometru w mieszczańskim domu:

I tylko mucha
 Na lepie bzyka:
 Muzyką wzywa,
 W śmierci grzęznąca,
 Brzękiem żalonym
 Wszechświaty wstrząsa.

Jeśli koncertowej uwertury wysłuchał tylko jeden odbiorca, to finał koncertu zgromadził już kosmiczną publiczność. Tak wielką moc i zasięg ma pieśń muchy, która o śmierci śpiewa jeszcze bardziej „żałośnie” i „wstrząsająco” niż *Madame Butterfly*! Jak to możliwe? To już pytanie z kręgu prozodii, której Tuwim był niedościgłym mistrzem. W pierwszej, przygotowawczej strofie mieliśmy *support* „ciszy mrukliwej” zdominowany przez nosówki (dźwięki wydawane przy zamkniętych ustach!). Wedle badań symbolizmu dźwiękowego głoski sonorne w wielu językach kojarzone są z umieraniem (co potwierdzić mogą technika gardłowego śpiewu „demoniczni” wokaliści zespołów nurtu *death metal*). Po śmiertelnie ponurej, basowej przygrywce zabrzmiały śmiertelnie przeraźliwe tony najwyższe. To dźwięki bliskie górnej granicy słyszalności: metaliczne „bzykanie” (tyka, bzyka, muzyka, wzywa, grzęznąca, wstrząsa, żalonym) oraz zgrzytliwy „brzęk” (świerszcza, grzęznąca, **wszechświaty**, **wstrząsa**). Warto przypomnieć, że „wiele języków nazwę muchy wywodzi od jej **bzz** [...]. Greckie słowo *muia*, naśladujące dźwięk muchy w uszach Greków, dało łacińskie *musca*, włoskie *mosca*, hiszpańskie *mosquito* (muszka) i francuskie *mouche*”²⁶, (dodajmy jeszcze „muchy” w kresowej polszczyźnie Miłosza). Arystoteles stwierdził, że owady „nie mają głosu ani języka, ale wytwarzają dźwięk przez wewnętrzny przepływ powietrza lub wiatru, choć nie przez jego wypływ, bowiem żaden insekt nie potrafi oddychać”²⁷. Być może dlatego w Miłoszowym *danse macabre* „wykonują dziwne ruchy”²⁸. Niższość brzęczenia muchy od głosów innych zwierząt była oczywiście powtarzana przez zoologów („owady nie oddychają, a za-

²⁶ S. Connor: *Mucha...*, s. 174.

²⁷ Ibidem, s. 174–175.

²⁸ C. Miłosz: *Na część księdza Baki*. W: Idem: *Wiersze wszystkie...*, s. 1345.

tem nie wydają dźwięku otworem gębowym, który jest siedzibą ducha i inteligencji”²⁹.

Seria Tuwimowych onomatopei jest zatem perfekcyjną imitacją owadziej ekspresji dźwiękowej, co na myśl nasuwa kompozycję George’a Crumba pt. *Black Angels* (1970) napisaną na elektryczny kwartet smyczkowy, uzupełniony odgłosami kryształowych kieliszków i metalowych gongów. Programową diaboliczność tej muzyki i jej związek z akustyką nowoczesnej wojny najlepiej słyhać w części pt. *Noc elektrycznych insektów*.

To byłaby ciekawa ilustracja dźwiękowa *Muchy*, ale tylko do strofy drugiej — szybkiej i ekspresyjnej. Tempo jest bardzo istotne, bo w Tuwimowej prozodii nie można się zatrzymać na onomatopejach, tu rytm jest równie ważny, a może najważniejszy. Szczególnie dobitnie słyhać to w poezji lat trzydziestych, a zwłaszcza w wierszach melancholijnych, takich jak arcydziełna *Zadymka* (1936). Dzięki interpretacji Ireneusza Opackiego stało się jasne, że gęsto rymowana opowieść o Polsce pogrążonej w politycznym letargu, społecznej niemocy i duchowej rezygnacji powstała bez użycia motywów historycznych czy politycznych konkre-
tów³⁰. Poecie wystarczyła iluzja sennej monotonii padającego śniegu. Wszystko, co istotne i odkrywcze jest tutaj „mówione rytmem”; wer-sologia skutecznie zastępuje ideologię, filozofię i historiozofię.

Po mistrzowskiej lekcji Opackiego pora na ostatnie pytanie: jaki jest rytm *Muchy*? Na pewno zmienia się w obu strofach. Pierwsza jest sylabotoniczna, tworzy ją 8 pięciozłóskowców o regularnym porządku dwóch przeplatających się stóp: (trochej + amfibrach)

```

' / ' -
' / ' -
' / ' -
' / ' -
' / ' -
' / ' -
' / ' -
' / ' -
' / ' -
' / ' -

```

²⁹ S. Connor: *Mucha...*, s. 175.

³⁰ Por. I. Opacki: *Mówione rytmem. „Zadymka” Juliana Tuwima*. W: Idem: *Mówione wierszem*. Katowice 2004, s. 192–213.

Wersyfikacja pierwszej zwrotki jest zatem maksymalnie schematyczna, wręcz mechaniczna, co obrazowo odpowiada motoryce bohatera-kukły, automatu, który się zaciął w jałowo „zapętlonej” repetycji. W drugiej strofie ten wzorcowo regularny rytm ulega zahwianiu:

— — ' / — ' —	amfibrach + trochej
— ' / — — —	trochej + amfibrach
— — ' / — ' —	amfibrach + trochej
— — ' / — ' —	amfibrach + trochej
— — ' / — ' —	amfibrach + trochej
— ' / — — —	trochej + amfibrach
— ' / — — —	trochej + amfibrach
— — ' / — ' —	amfibrach + trochej

Schemat rytmiczny monotonicznie wystukany w pierwszej zwrotce (trochej + amfibrach) powtarza się tylko w trzech wersach (2, 6, 7), natomiast w pięciu pozostałych pięciozłoskowcach (1, 3, 4, 5, 8) zmieni się budowa wersu (odwrócona kolejność stóp: amfibrach + trochej). W efekcie rytm wyraźnie kuleje, żeby nie powiedzieć — popada w chaos. Te wersyfikacyjne zakłócenia nakładają się na sygnalizowane wcześniej dysonanse: *de facto* asonanse, a częściej jeszcze — konsonanse (trudne do wymówienia zbitki głosek zgrzytliwych i szumiących). A zatem, dzięki nałożeniu dwóch zaburzeń — toku stóp i konwulsyjnej artykulacji — powstaje niesamowity efekt foniczny. Czyż nie przypomina to drżenia lepu napiętego jak membrana, na co nakłada się jeszcze brzęk muszych skrzydeł?

To muzyka prawdziwie Tuwimowska! We wcześniejszych wierszach tworzył iluzję gry na klawiaturze stołu, telegrafu czy maszyny Underwood. Na zakrętkę od wiecznego pióra potrafił świstać jak na flecie, na kuchennych talerzach wystukiwał perkusyjny rytm, a teraz daje pierwszy i jedyny — koncert na lepie. To przejmujący mimetyzm dźwiękowy, makabryczna „muzyka konkretna”. W sensie ścisłym mucha bowiem nie śpiewa tutaj o śmierci, nie kona śpiewając, ani konając nie śpiewa. Odwrotnie — to odgłosy konania tworzą muzykę. Sama agonia staje się muzyką, jej esencją i dźwiękową fakturą. I dopiero wygenerowany tym sposobem, jak-

by nagrany na taśmę, bzycząco-brzękliwy koncert może wstrząsnąć wszechświatem.

Tak odkrywczego połączenia prostego rytmu oraz asonansu z obrzydliwością wizji nie docenił niestety autor *Traktatu poetyckiego*. Ale zwrócił uwagę na „rytm i asonans” stanowiący sedno Tuwimowskiej gry na lepie:

Był Julian Tuwim. Żądał poematów.
Ale myśl jego konwencjonalna
I tak zużyta, jak rytm i asonans.
Przykrył nią wizje, których się zawstydził³¹.

³¹ C. Miłosz: *Traktat poetycki...*, s. 402.

Część druga

Rzecz o Grassie,
Grass o rzeczach

Rozdział I

Harfa epickiego rapsoda i blaszany bębenek

Czy Günter Grass, pisząc powieść *Blaszany bębenek*, wsłuchiwał się w jakieś dźwięki? Nie wiadomo. Wiadomo natomiast, że stworzony przez Grassa narrator nie mógłby snuć opowieści bez głosu bębna. Czyżby zatem budowa utworu opierała się na staroświeckim pomysle przekładu dzieła muzycznego na dzieło literackie? Raczej nie, Grassowski narrator nie przypomina pod tym względem poetów romantycznych, którzy potrafili, tak jak Kornel Ujejski, przetransponować Chopinowską *Sonatę b-moll* na wiersz pt. *Marsz żałobny*. Opowieść Oskara nie jest przecież nastrojowym poematem, lecz składającą się z trzech ksiąg historią jego życia; ta proza nie odnosi się ani nie nawiązuje do jakiegoś konkretnego utworu muzycznego. Trudno nawet powiedzieć, że chodzi tu o muzykę, bo czymże jest stukanie w dziecięcy bębenek? Można co prawda dosłuchać się w nim motywów znanych piosenek, marszów, walców, standardów jazzowych, ale tematy te są zagubione w trudnym do wyobrażenia, zmiennym pochodzie rytmicznym. To, co wygrywane jest na bębnie, najprościej dałoby się określić mianem bębnienia. Ale bębnienie to dziwny byt dźwiękowy. Nie wyczerpuje się w sensie czysto muzycznym. Może być składnikiem prymitywnego obrzędu, uroczystym sygnałem, rodzajem alfabetu, a także stukotem maszyny, kanonadą, głosem padającego deszczu itd. Może być po prostu hałasem.

Jeżeli *Blaszany bębenek* uznany zostanie za literacką transpozycję bębnienia, wtedy okaże się niepodobny zarówno do tradycyjnych „przekładów” poetycko-muzycznych, jak i do „czystej” produkcji powieściowej. Okaże się piśmienniczą efemerydą. Czytelnik Grassa

oczywiście nie musi zaprzętać sobie głowy owym nieszczęsnym bębniem. Może zobaczyć w nim jedynie narratorską ekstrawagancję i czytać opowieść Oskara jak autonomiczną narrację; wtedy *Blaszany bębenek* staje się „normalną” powieścią, tzn. mieszczącą się w obrębie jednej z odmian współczesnej prozy, w nurcie bardzo ważnym, dobrze znanym i opisanym¹. Jest to kierunek powieściowy, którego „motorem” jest mechanizm wspominania, kierunek nawiązujący do poetyki dziennika, pamiętnika, autobiografii. Ale w tym wspomnieniowym kręgu literatury, do którego zdaje się należeć powieść Grassa, mechanizm przywoływania przeszłości podlega pewnym zasadom.

Wedle Bachtina praca pamięci podporządkowana powinna być współczesności autora, jednakże Oskar wspomina raczej siebie samego sprzed lat niż swój świat. Retrospekcja nie ma prawa niczego heroizować, tymczasem Oskar przedstawia się jako Odys, Syn Marnotrawny, Chrystus itp. Sama relacja bazować winna na automatyzmie i przygodności zapisu, tymczasem Oskar zgubił swój diariusz i nową opowieść buduje starannie jak monumentalną konstrukcję. Wspomnienie limitowane jest granicami życia wspominającej osoby, a tutaj Oskar sięga pamięcią nie tylko w życie i świadomość własnej matki, ale dociera nawet do pokolenia babki Koljaczkowej.

Powieść nowoczesna, oparta na wspomnieniu, w wykładni Bachtinowskiej dopuszcza tylko obraz przeszłości, która pozostaje w nieustannym kontakcie z żywiołem niezakończonych teraźniejszości. Wyklucza zatem epicki dystans, przeciwstawia się epopei. Tymczasem u Grassa to wszystko jest wywrócone na opak. Owszem, Oskar głęboko i burzliwie zanurza się w rzeczywistość Wolnego Miasta Gdańska, wojennej Europy, pierwszych lat Republiki Federalnej, ale jednocześnie — co paradoksalne — posiada absolutną wiedzę o relacjonowanym świecie i potrafi zdobyć się wobec niego na dystans. Co więcej, bohater ów wywalczył sobie niezwykle, heroizujący dystans do własnej osoby. Oto Oskar narrator wbrew zwyczajowi powieściowemu, wbrew logice i gramatyce, zaczyna mówić o Oskar-

¹ Cały wywód poświęcony nowoczesnej prozie i dawnej epice opiera się na klasycznej rozprawie M. Bachtina: *Epos a powieść*. Tłum. J. Bałuch. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. Red. M. Głowiński, H. Markiewicz. Wrocław 1977, z. 3, s. 185—210.

rze bohaterze nie jako o sobie, lecz jako o kimś innym. Kimś obcym i dalekim — „Oskar zrobił...”, „Oskar powiedział...” itd. A zatem, czy jest to kolejna sprzeczność? Rozłam? Pomyłka? Niekonsekwencja? Paradoks? Czymże jest w tym świetle cały *Blaszany bębenek*? Powieścią? Parodią powieści? A może raczej parodią parodii powieści, czyli swoistym powrotem do tradycji dawnego eposu? Ale skoro tak, to dlaczego na każdej stronie aż roi się od żartów z epickich reguł? Czyżby zatem był parodią parodii parodii powieści? Więc może w ogóle nie należy tu mówić o parodii?

Oto do czego prowadzi traktowanie *Blaszanego bębena* jako „normalnej” prozy. Próba dokładnego opisu monologu Oskara wiedzie wprost do antynomii nowoczesnej prozy i eposu, zaś jej rozwikłanie nieuchronnie prowadzi do bębniącego bólu głowy. Bo wspomnienia Oskara nie są zwykłym opowiadaniem historii. Mały Matzerath oprócz bogatej przeszłości, dobrej pamięci i ochoty do wspomnienia posiada jeszcze bębenek. I o tym należy pamiętać, nawet wtedy, kiedy wyklucza się ewentualność muzyczno-literackiego przekładu. Opowieść z bębniakiem to nie to samo, co opowieść bez bębna. Ta powstająca przy inspirującym akompaniamencie instrumentu jest opowieścią wyjątkową. Tak przecież powstały pieśni starożytnych rapsodów i średniowieczna epika rycerska, do tego wzorca próbował wracać Novalis w *Henryku Ofterdingen* i Ryszard Wagner w *Tannhäuserze*. Opowiadanie o przeszłości rodzące się przy wtórze instrumentu zawsze jest nawiązaniem do sytuacji narracyjnej właściwej pierwotnej epice. Instrumentem, który uczestniczył w powstawaniu eposu, była zwykle harfa. Tymczasem u Grassa pojawia się dziecinny bębenek. Różnica niby drobna, ale istotna.

Zamiana harfy na blaszany bębenek to błazeństwo wielkiej miary. Trudno o kontrast bardziej krzykliwy. Mityczna harfa była przedmiotem cudownym, bębenek zaś jest seryjnym produktem przemysłowym. Harfę otrzymywał śpiewak od bogów, Oskar kupował bębenek w sklepie z zabawkami. Harfa była jedyna i niezniszczalna, bębenek natomiast po częstych uszkodzeniach podlegał wymianie na inny lakierowany egzemplarz z naklejoną ceną. I wreszcie różnica brzmienia. Harfa to instrument o szerokiej skali, idealnej harmonii i subtelnym dźwięku; blaszany bębenek wydaje dźwięk

bardzo ubogi, jednolity, metaliczny i hałaśliwy, żeby nie powiedzieć — brzydki. Bębenek Oskara, w przeciwieństwie do harfy, jest przedmiotem destrukcji. Domaga się uderzeń, a zarazem je zadaje. Ciosy drewnianych pałeczek sięją zamęt w powieściowym świecie Grassa — rozbijają patos symfonicznych kotłów i hitlerowskich werbli paradnych, pomagają w tłuczeniu szkła, naruszają powagę pogrzebu, burzą przebieg lekcji szkolnej, niedzielnego spaceru, wizyty w kościele, zakłócają spokój domowego zacisza. A równocześnie niszczą wzniosłą estetykę eposu. Nie jest to jednak całość prawdy o blasze małego Matzeratha.

Trzeba pamiętać, że pierwszy bębenek, podobnie jak i życie, otrzymał Oskar od matki i to w dniu wyjątkowym. Bębenek ten dawał tłumom niezwykle chwile szczęścia, dostarczał rozkoszy babce Koljaiczkowej, pomógł przy „wskrzeszeniu” Kleppa, służył adoracji weka, pozwolił na nawiązanie cudownego kontaktu z Chrystusem. A w końcu bębenek i bębnienie okazały się źródłem wartości moralnych. „Przecież to właśnie jego odmiana zła, jego bębnienie, które rytmicznie rozkładało zło, wzbudziło moją sympatię” — zeznaje zdrajca Oskara, Vittlar.

Bębenek ma więc podwójne znaczenie. Jest karykaturą harfy, a zarazem jej nowoczesnym odpowiednikiem. Aby to zrozumieć, trzeba dać pewne wyjaśnienie historyczne. Harfa była przedmiotem świętym, łączyła rapsodów z bogami czy światem idei w czasach, kiedy świat mitu był jedyną rzeczywistością. W świecie Oskara taka świętość nie była już możliwa. O bogach zapomniano (przy datach pisze się już tylko *anno*, zamiast dawnego *Anno Domini*), zaś idee i mity okazały się złudzeniami i szalbierstwami, które doprowadziły ludzkość do okrucieństwa wojny. Jedyną rzeczywistością stał się więc konkret. Toteż bębenek Oskara — przedmiot dojmująco materialny, namacalny, zniszczalny, pospolity — stał się demonstracyjnym wcieleniem konkretności. Konkretność, czyli to, co prawdziwe, wartościowe, co niszczy iluzję idei — jest stale obecny w twórczości Grassa. I tak na przykład w *Turbocie*, w miejsce przedmiotowej konkretności bębniaka pojawia się cielesna i zmysłowa konkretność „dań” kulinarnych i erotycznych. Ale owa bliska człowiekowi konkretność istnieje już w *Blaszonym bębnie*. To właśnie bębenek jest podstawowym narzędziem

dziem rytmu, a rytm nierozzerwalnie łączy się z cielesnym wymiarem ludzkiej egzystencji. Rytm rządzi pracą serca i płuc, przeżywaniem i trawieniem, marszem i bieganiem, kopulacją. Tytułowy bębenek stanowi więc prawdziwe centrum powieści Grassa. Wyznacza oś kompozycyjną, na której krzyżują się rozmaite wątki, sceny, motywy, obrazy. Trudno wyczerpać konteksty przywoływane przez bębenek — bywa zabawką i atrybutem dzieciństwa, pomocą mnemotechniczną, przedmiotem mantrycznym i odpowiednikiem młynka modlitewnego, znakiem polskich barw narodowych, rekwizytem cyrkowym i atrybutem błazeństwa, emblematem śmierci, symbolem karłowatości i ułomności, odpowiednikiem „mówiącego” tam-tamu i bębna obrzędowego, symbolem seksualnym itd.

Bębenek można usłyszeć także w językowej warstwie utworu. Rytmiczne i anaforyczne zakończenia kolejnych ksiąg zdają się swym brzmieniem naśladować dramatyczną kulminację perkusyjnego tremola. A uderzająca „jednogłosowość” tej powieści? Czyż nie kojarzy się z mnogogłosowością bębniaka? Czy narracja, tak pracowicie i regularnie odciskana na „martwej” powierzchni dyskursywnego języka, nie przypomina bębnienia? A czy równocześnie z tym nie odbywa się wielkie „rozbębnianie” powieściowych konwencji?

Grass, uzbroiwszy Oskara w bębenek, przypuszcza potężne natarcie na granice tradycyjnej epiki i nowoczesnej prozy. W ten sposób nawiązuje do tej niemieckiej poezji, która właśnie w inspiracji muzycznej szukała szansy na przekroczenie literatury. Nawiązuje do eksperymentów Hoffmanna, Novalisa, Hessego (*Wilk stepowy*, *Gra szklanych paciorków*), Tomasza Manna (*Doktor Faustus*). Robi krok naprzód, ale zarazem dokonuje wyłomu. Przyczyną zerwania jest tu oczywiście drastyczna groteskowość i konkretność „nowej harfy”. W tej „bębenkowej” prowokacji Grass nie miał sojuszników literackich, natomiast posiadał ich w muzyce. Nad tym rodzajem sztuki od dawna wisiało widmo bębniaka. Obserwując „bębenkową” inwazję, można chyba napisać nową historię muzyki współczesnej. Historię z perspektywy bębniaka.

Przełomu dokonał Gustaw Mahler porywający się na skandaliczne zderzenie harfy z bębniakiem (szczególnie *V Symfonia*). Jednakże oficjalnym sprawcą rewolucji stał się Igor Strawiński. Ogłosił

dominację rytmu i odważnie wprowadził perkusyjne instrumentarium, nie lękając się nawet groteskowych efektów. Podobne rezultaty osiągnął Dymitr Szostakowicz we wczesnej operze *Nos*, a także autor marszowych i ludycznych kompozycji — Charles Ives. Jednakże żywioł perkusyjny na wielką skalę wprowadzić miał dopiero Edgard Varese (*Ionisation*). Ważnym wydarzeniem wydają się także zainteresowania muzyką dziecięcą i prymitywną Carla Orffa, który równocześnie zabiegał o wprowadzenie perkusyjnego instrumentarium do wyposażenia niemieckich szkół. „Wybrykiem” artystycznym był natomiast *Woyzeck*. Jego twórca Alban Berg wraz z programem serializmu wprowadził poetykę powracających rytmów i szumów. Trudno wyobrazić sobie trafniejszą realizację idei „bębnienia”. Ale „bębnekowy” ruch nie zakończył się na latach trzydziestych. Prowokujące pobrzękiwanie bębna da się usłyszeć nawet w muzyce najnowszej, choćby w szokujących realizacjach muzyki konkretnej François Bernarda Mâche’a. Listę znaczących dokonań „bębnekowych” można by oczywiście poszerzać jeszcze o nazwiska Milhauda, Cage’a czy Stockhausena, jednakże nie wyczerpie to muzycznego kontekstu *Blaszanego bębna*. Oto bowiem nieomal w tym samym okresie, a dokładnie w tym samym miejscu, w którym powstała powieść Grassa, w Paryżu, pojawia się „przeogromny kronopio” — Louis Armstrong. Zachwyty relacjonującego ten koncert Julia Cortazara wzbudza perkusista Cozy Cole, „który znęca się nad perkusją niby markiz de Sade nad ośmioma nagimi, wychłostanymi tyłkami kobiecymi”².

Okazuje się tymczasem, że nie wszyscy muzycy siedzący za bębnami lubią, aby ich podziwiano jako „szalejących perkusistów”. Takim kapryśnym instrumentalistą jest perkusista zespołu The Rhine River Three, dobrze znany z powieści Grassa — Oskar Matzerath. Oskar, jak sam mówił o sobie, nie był rasowym jazzmanem. Lubił jazz, ale w podobny sposób admiirował np. walce. W pewnym momencie znudziło mu się wykonywanie „wyćwiczonych do znudzenia, knajpiarskich kawałków”. Jego nowy styl bębnienia, zdaniem

²J. Cortazar: *W osiemdziesiąt światów dookoła dnia*. Tłum. Z. Chądzyńska. Warszawa 1976, s. 174.

Kleppa, nie miał już nic wspólnego z jazzem. Oskar nie zaprzeczył. Wtedy Klepp nazwał go jeszcze „zdrajcą muzyki jazzowej”. Oskar nie zareagował. Czy Klepp miał rację? Wydaje się, że warto temu pytaniu poświęcić nieco uwagi. Jeżeli bowiem poważnie potraktuje się jazzowy epizod *Blaszanego bębena*, wtedy okaże się on jedną z nielicznych, a zarazem odważnych i przenikliwych opinii o roli jazzu we współczesnej kulturze.

Kiedy po I wojnie światowej jazz pojawił się w Europie, Europejczycy zobaczyli w nim oblicze Szatana. Muzyka ta wpędzała bohaterów Hessego, Tuwima i Pawlikowskiej w alkoholowe delirium, trans narkotyczny lub w ramiona prostytuttek. Po ponad trzydziestu latach ów efekt znacznie osłabł. Poza tym muzyka ery *be-bopu*, *hard-bopu* i stylu *cool* stała się muzyką o klasycznej równowadze. A boski Satchmo, który aż tak rozgrzał Cortazara, na dobrą sprawę był już postacią muzealną. Oskarowi wykonującemu podobny repertuar co Armstrong (*Tiger rag* czy *High society*) nie zabrakło tego, co jest istotą jazzu — improwizacji. Dlatego też zdaje się, że bębenek Oskara nie zdradził istoty jazzu. Wręcz przeciwnie, można odnieść wrażenie, że nowy jazz, przynajmniej ten spod znaku *free* i *loft*, poszedł drogą, którą w jakimś stopniu wyznaczała blacha Oskara. Dla porównania warto wyobrazić sobie koncert Dona Cherry’ego. Oto dawny współtwórca jazzowej awangardy i partner Krzysztofa Pendereckiego pojawia się na estradzie w kolorowym przebraniu, obwieszony instrumentami-zabawkami. Klaszcze w dłonie, gra, śpiewa dziecięcą piosenkę *Dina-dina-dina*. Publiczność złożona z dzieci i dorosłych śmieje się, krzyczy, płacze³. Sytuacja ta żywo przypomina aurę występów Oskara. Jednakże rześiste, miłosne spazmy, a nawet ekskrementy naprawdę pojawiają się dopiero na koncertach muzyki rockowej. W kilka lat po powstaniu *Blaszanego bębena* młodzieńcy łudzaco podobni do Graszowskich Wyciskaczy znajdą sobie muzykujących Chrystusów i zgromadzą się wokół rytmicznej maszynierii. Świętymi staną się wówczas słowa: rock, rock and roll, hard rock, punk. Wystarczy posłuchać

³ W relacji z koncertu w Newport można przeczytać, że na występie Dona Cherry’ego „trudno było odróżnić dzieci od dorosłych” (H. Saal: *Newport Jazz Festival 1973*. „Jazz” 1973, z. 9, s. 7).

brzmienia tych wyrazów i zastanowić się nad ich znaczeniem. Nie ma wątpliwości, że hasła te pozostają w orbicie bębenka.

„Mistyczne, barbarzyńskie, znudzone... tak mógłby pan nazwać nasze stulecie” — mówi Bebra do Lankesa w symbolicznej scenie śniadania na betonie. Trudno znaleźć lepsze określenie dla ery jazzu i rocka, trudno o lepsze określenie dla Oskarowego bębenka. Dla cudownego bębenka — nowej harfy, który swą konkretnością i dźwiękiem połączył najbardziej subtelne i ważne racje intelektualne z fizjologicznym rytmem nowoczesnej muzyki. Również tej, która miała dopiero powstać.

Ciekawe, czy Grass słuchał czegoś, pisząc *Blaszany bębenek*.

1984

Sznurki pielęgniarza Drobne przedmioty i wielkie sprawy w *Blaszanym bębenku*

Chcąc coś zawiązać, namotać, nawinać, rozplątać, najlepiej sięgnąć po sznurek. Tak właśnie postąpił Günter Grass, a ja pozwolę sobie naśladować ten gest pisarza. *Blaszany bębenek* zaczyna się jak wiele powieści autobiograficznych. Narrator przedstawia się czytelnikowi i opowiada o powodach, okolicznościach oraz temacie swoich wspomnień. Ale już w pierwszym zdaniu tego konwencjonalnego otwarcia pojawia się postać Brunona wraz z jego nieodłącznym rekwizytem — kompozycją z supłów. Jednak wszystko jest ciągle zrozumiałe, żeby nie powiedzieć: oczywiste. Niespodzianką staje się dopiero wzmianka o sznurkach, „zwyczajnych sznurkach”, które Bruno „po godzinach odwiedzin zbiera w pokojach swoich pacjentów i rozplątuje”¹. Jakie sznurki? Skąd się tam wzięły? Dlaczego są splątane i po co je rozplątywać? Nie chodzi tu o wielką tajemnicę, lecz o drobną zagadkę, która zresztą wyjaśni się już na następnej stronie. Problem jest dość błahy, ale wystarcza dla zerwania pozorowanej łatwości i ciągłości opowieści. I w ten oto lakoniczny, aczkolwiek bezceremonialny sposób zawiązany został pierwszy supeł na gładkim toku narracji. Pomogły w tym sznurki. Są one bowiem pierwszym istotnym elementem w długim łańcuchu przedmiotów. Tuż obok pojawia się informacja o oku wizjera, dłuższy wywód o łóżku szpitalnym i arkuszach papieru, wreszcie historia babcinej spódnicy. Już choćby same tytuły rozdziałów sygnalizują

¹ G. Grass: *Blaszany bębenek*. Tłum. S. Błaut. Warszawa 1983, s. 9.

obecność rzeczy. W pierwszej księdze będzie to tratwa, żarówka, album, szkło, uprzedmiotowiony podział godzin i abecadło, trybuna, wystawa, strawa, trumienne „zwężenie u stóp”, rzeźba Niobe. Szereg ciągnie się dalej, w drugiej księdze jest domek z kart i środki dezynfekcyjne, w trzeciej — szafa i kokosowy chodnik. Nie jest to komplet, a wewnątrz rozdziałów jest ich wiele więcej i ciągle pojawiają się nowe. Niełatwo określić zasadę istnienia tych przedmiotów. Bywają obdarzone różnymi zdolnościami, siłą magiczną, pamięcią, a górujący nad innymi rzeczami — bębenek — zdaje się posiadać duszę i zdolności reinkarnacji. Pomimo ontologicznych komplikacji o ich istocie decyduje materialność. Uogólnione pojęcie szkła, kamienia czy papieru objawia się w postaci ukonkretnionych, pojedynczych, niekiedy nawet policzonych szkielek, kamyków, kartek papieru: „ważyłem w dłoni uparcie wyginający się plik. Odliczyłem dziesięć arkuszy, resztę schowałem w nocnej szafce”².

Niezwykle ważne jest to „przechodzenie przez ręce”. Dzięki kulinarnej zręczności Matzeratha nieokreślona bliżej „strawa wielkopiątkowa” okazuje się kłębowiskiem węgorków przemienionym w polaną masłem i osypaną majerankiem, aromatyczną zawartość półmiska. Praca rąk przekształca także organiczną cielesność w zmaterializowane przedmioty. Dotyk kobiecych dłoni zmienia garb Oskara w talizman, a obmacywanie zabliźnionych pleców Truczinskiego czyni z nich rodzaj mapy, rzeźby czy pamiątnika. Dotyk ma bowiem fundamentalne znaczenie. Dlatego tak ważne są jego organy: dziecinne „łapki” Marii, wypiełgnowane dłonie Raguny, palec u nogi Anny Brońskiej przenoszący spódnice, fallus Herberta, którym napastuje drewnianą figurę, oraz przedłużenie tych organów: rękawiczki Leo Hysia, kokosowy chodnik, pałeczki bębniści. Stąd bierze się też sakralizacja palca, palca Hamleta, anonimowego palca na cmentarzu w Düsseldorfie, wreszcie palca najdoskonalej uprzedmiotowionego — zawekowanego. Zmysłowa orientacja wybiera rzeczy drobne, poręczne — w dosłownym znaczeniu słowa, które jak odznaka NSDAP, łuska, klamka, proszek musujący idealnie mieszczą się w dłoni. Ale na zasadzie uzupełniającego odwróce-

² Ibidem, s. 11.

nia pojawiają się także obiekty większe, które z kolei biorą bohaterów w stan fizycznego posiadania — łóżko, trumna, szafa, trybuna, bunkier, tramwaj.

Można zatem mówić o „podwójnej obsadzie” utworu: galeria przedmiotów obok postaci ludzkich. Oczywiście, funkcja przedmiotów nie ogranicza się do posiłkowej, dekoracyjnej roli rekwizytów. Nie jest jednak tak, że zwyczajne przedmioty zostały podniesione do godności artefaktów. Wręcz przeciwnie, najpospolitsze rzeczy są u Grassa czymś więcej niż dzieła sztuki, których status dojmująco ogranicza i obniża zależność od reguł artystycznych i martwego patosu idei. Kompozycje Brunona czy łóżko szpitalne nie są wytworami artystów, a o ileż są piękniejsze, doskonalsze, bardziej wymowne! I odwrotnie, rzeźba Niobe nie liczy się jako arcydzieło, lecz ważna jest jako muzealny eksponat (inwentaryzowany, magazynowany, konserwowany itp.). Rzeczy mogą co prawda odsunąć w cień ludzi, ale bynajmniej nie oznaczają to jakiejś preponderancji świata przedmiotów nad światem człowieka. W *Blaszany bębenku* nie może być mowy o antyhumanistycznej reifikacji, fetyszyzacji czy alienacji, nie widać śladów inspiracji Marksowskiej czy Heideggerowskiej, ani tzw. zagrywki na nowoczesność. Opowieść o losach rzeczy nie przekreśla opowieści o przygodach bohaterów. Nawet wtedy, gdy przedmioty rozdzielają ludzi i utrudniają międzyludzkie kontakty:

Co do mnie, Oskara, i mojego pielęgniarza Bruna chciałbym jednak stwierdzić: Obaj jesteśmy bohaterami, on z jednej, ja z drugiej strony judasza; i kiedy on otwiera drzwi, to obaj w dalszym ciągu, mimo całej przyjaźni i samotności, nie jesteśmy bezimienną i abohaterską masą³.

Jak zatem współistnieją oba światy?

Przyjrzyjmy się pierwszej opowieści: w centrum są tytułowe spódnice. Spódnice mają kolor ziemniaków. Anna siedzi na kartofliku obok koszy z ziemniakami, doglądając ogniska z ziemniaczanej „naci” i piekąc ziemniaki. Wokół snuje się ziemniaczany dym. Niedaleko stoi cegielnia, a w niej stosy cegieł podobnych do ziemniaków,

³ Ibidem, s. 12.

które w ogniu zmieniają kolor i stan skupienia. Pojawia się Koljaczek; nieduży, krępy, ozdobiony wąsikiem — „kartoflany ludzik”. I tak jak ziemniaki zagrzebuje się w żarze ogniska, tak i Józef kryje się w gorącu pod spódnicami. Nad płaskim kartofliskiem sterczą słupy wysokiego napięcia, komin, na który wspinał się uciekinier, chude sylwetki żandarmów, wreszcie jawnie falliczny, zaostrowany patyk w dłoniach Anny, nie mówiąc już o „jedenastym palcu” płodzącym Agnieszkę. Deszcz gasi ognisko, rozpędza żandarmów, gasi „płomienie” pod spódnicami, wyciąga Koljaczka z kryjówki. Kończy się rozdział, lecz gra toczy się dalej. W schowku pod spódnicami pojawia się rozżarzona cegła, „pałeczkę” dziadka zastępuje tam bębenek i pałeczki Oskara, trwa misterium ognia i wody, od którego zależy powodzenie ucieczki Koljaczka. Tak zaczyna się następna historia. W centrum jest teraz belka. Belkę spławia po rzece Koljaczek do tartaku. W tartaku robi się z belki zapałki. Zapałkami Koljaczek podpala tartak. Płonący tartak gasi strażak Wranka. Wranka tonie w rzece. Na rzece kryje się jego sobowtór, podpalacz Koljaczek. Koljaczek także tonie w rzece przygnieciony belką. A jeżeli nie tonie, to zostaje producentem zapałek. Zapałek, za sprawą których wcześniej skoczył z belki do wody... Ciągłe obracamy się w kręgu relacji, relacji przedmiotów korespondujących ze sobą kolorem, kształtem, zapachem, substancją, żywiołem, ruchem, wreszcie brzmieniem i znaczeniem słów, które je nazywają. Ten relacyjny porządek powtarza się we wszystkich rozdziałach, ale bodaj najbardziej czytelny jest w części zatytułowanej *Wiara, nadzieja, miłość*. Bo jest to rozdział zbudowany tak, aby było widać, jak jest zbudowany. To konstrukcja typowa dla planu, projektu, partytury. Osobno ułożone są jądrowe zdania typu „Był sobie raz...”, które mogą stanowić szkielet fabuły, osobno podmioty tych zdań (bohaterowie opowieści), osobno przedstawione przedmioty (trąbka, butelka jałowcówki, pogrzebacz, worek z kocią padliną, gazowy kurek, bębenek itd.). Na końcu zaś pojawia się rodzaj streszczenia czy skorowidzu ze schematem do skomponowania całości.

Ta jawność konstrukcji podsuwa myśl o skatalogowaniu wszystkich postaci i przedmiotów występujących w tekście. Nie obyłoby się bez pomocy komputera albo ogromnego arkusza, na którym nale-

żałoby wykreślić kolejne nazwy i połączyć je siecią kolorowych linii i strzałek. Taki pomysł to oczywiście żart, karykatura interpretacji w stylu wulgarnego strukturalizmu. Ale skądinąd ciekawe, jak wielka i zagęszczona musiałaby być taka topograficzna mapa utworu? Być może przypominałaby pajęczynę, a jej wymiary zmierzały ku nieskończoności.

Wizja ta nieodparcie kojarzy się z systemem mistycznych korespondencji. Lecz na jakich prawach mógłby być przywołany ów model? To jasne — na warunkach parodystycznej aluzji — tak samo jak schemat powieści łotrzykowskiej, inicjacyjnej, kryminalnej, gotyckiej, psychologicznej w stylu freudowskim, nowoczesnej w typie *Ulissesa*, modernistycznej powieści o artyście, ekspresjonistycznej powieści środowiskowej, sagi rodzinnej i wielu innych. Fenomen wszechogarniających korespondencji ma zresztą w utworze rzeczowe uzasadnienie. Pansemiotyczna wizja świata może być również odczytana jako jeden z objawów choroby psychicznej, szczególnie zaś manii prześladowczej. Znamy całkiem nieźle to zjawisko dzięki literackim relacjom w rodzaju *Aleksandra Märza* Kipphardta, *Apelacji* Andrzejewskiego czy *Oblędowi* Krzysztonia. Podobny rys psychologiczno-patologiczny odnajdujemy w koncepcji narratora *Blaszanego bębenka*, chłopca ociężałego w nauce mówienia i czytania, panicznie lękającego się Czarnej Kucharki, rojącego o tożsamości z Chrystusem, wielokrotnego pacjenta zakładów psychiatrycznych, w którym nawet jego ukochana, Maria, widziała tylko: „zapóźnione w rozwoju żałośnie nienormalne dziecko”⁴. Jest jeszcze inne, może nawet bardziej fundamentalne wyjaśnienie zdumiewającego pansemiotyzmu. Chodzi tu o *quasi-poetycką*, *quasi-muzyczną* i *quasi-rzeźbiarską* strukturę tekstu. Opowiadanie Oskara ma bowiem strukturę gigantycznego wiersza, w którym wszystkie słowa łączą się ze sobą. Może to być także skutkiem zasady kompozycyjnej: przekładu dźwięków bębenka na słowa i słów na płataninę sznurków zanurzonych w gipsie. Pomiędzy każdymi dwoma węzłami można odnaleźć labiryntową siatkę powiązań, a każde uderzenie w blachę można porównać z innym (wedle odpowiedniości, dynamiki, wysokości, tempa i tonu

⁴ Ibidem, s. 372.

wydobywanego dźwięku). Wszystko łączy się ze wszystkim, jak w kabale, więc nie może być mowy o przypadkowości tych relacji. Nie ma uogólnień albo skrótów, jakie często stosuje się w literaturze czy w malarstwie. To typ uporządkowania rzeczywistości, jaki zna muzyka i rzeźba. Coś istnieje konkretnie, wymiennie albo nie ma go w ogóle. Co nałga Oskar, w to dokładnie wierzy Bruno, a co Bruno zapłącze lub rozplącze, to jest związane lub rozwiązane.

Strukturyzacja nie oznacza bynajmniej mechanicznego zamknięcia czy krępującego zasznurowania. Korespondencyjne relacje nakierowane są ku niewyczerpanym możliwościom kombinatoryki, ku nieograniczonej wolności, zrywają łańcuch przyczynowości, logiki typowości, wyzwala ją się z jarzma utartych oczekiwań.

Powróćmy do sznurków. Jeszcze nie wiemy, skąd się wzięły. Po co pielęgniarzowi sznurki w domu wariatów? Czyżby potrzebował ich do unieruchomienia kłopotliwych pacjentów? Czyżby zbierał je tak pieczołowicie, naśladując praktyki kata, który handlował szubienicznym strykiem cenionym jako amulet? Jest inaczej. Zamiast brutalnego dozoru, więzów, tortur itp. mamy dobrodziejstwo darów, prezenty zamknięte w kartonach, kartony owinięte w ozdobny papier, a dopiero na nim zgrabnie zawiązany, potem rozcięty i porzucony, a wreszcie zapomniany — sznurek.

Taki ciąg skojarzeń automatycznie odsłania nowe aspekty interpretacji. Niespodziewanie przypomniana zostaje ewangeliczna zasada, która głosi, że „kamień odrzucony przez budujących stał się kamieniem węgielnym” (Dz 4, 11). To ekonomia porzucenia, które jest wyniesieniem, teologia reszty Izraela wybranej przez Boga. Ale też, bardziej trywialna, logika opowieści sentymentalnej (tu niewątpliwie przyprawiona ironią). *Blaszany bębenek* jest przecież historią nieszczęśliwego kaleki i tylko on mógł stać się naśladowcą Chrystusa (co paradoksalne — pozostając siedliskiem szatana). Jak do tego doszło? Z pozoru wygląda to na przypadek nawrócenia przez sztukę, jaki przytrafia się czasem nowoczesnym konwertytom, bo wiara Oskara zaczyna się od zachwyty nad pięknem figury Madonny z Dzieciątkiem. A jeśli się okaże, że to nie jest zachwyt, a rzeźba licha? Tym lepiej dla tajemnicy *sacrum*! Wbrew pozorom nie ma też tajemnicy, a piękno czy brzydota nie odgrywają żadnej roli. Liczy się

tylko układ ciała Marii, relacja jej uda i rąk małego Jezusa (gotowych na przyjęcie pałeczek Oskara). Istota kryje się zatem w ukształtowaniu gipsu, który zależy z kolei od formy drucianego szkieletu. Nie ma przepastnego dramatu nawrócenia, są tylko konfiguracje trywialnych przedmiotów. W podobny sposób w powieści potraktowany został problem śmierci: nie ma otchłannej tajemnicy — liczy się tylko kształt trumny. To może być ujmująco zwężona, czarna trumna Agnieszki albo „obtrąbiona” przez Meyna i tonąca w brunatnej ziemi trumna Herberta. Zbita z drzwi i drewnianych opakowań margaryny *Vitello* trumna matki Truczinskiej, a nawet bardziej jeszcze liche i nie-szczelne pudło Matzeratha. Anonimowa trumna Jana w zbiorowej mogile, cynowa skrzynka na cmentarzu przy elektrowni Fortuny, a w końcu stos dziewiczych trumien w zakładzie pogrzebowym Schornemanna.

Analogicznie dzieje się też z wielkimi wydarzeniami historii. Wyzwolenie Gdańska, kapitulacja Rzeszy, boje Armii Czerwonej i Wehrmachtu, wszystko to sprowadza się do piwnicznej sceny wymiany słodyczy. Matzerath z mrówczą skrzętnością gromadzi tam worki cukru i puszki z mirabelami, aby w końcu połknąć „karmelka” — kłujący znaczek partyjny. Rosjanie zabierają stamtąd paczuszki ze sztucznym miodem i „słodycz” ciała Greffowej. Mrówki ciągną tytułowym „słodkim” szlakiem do cukru. W tej wędrówce spotykają się prawa natury, ekonomii i polityki. Połknięcie karmelka — swoista komunია z NSDAP — staje się aktem owadziej metamorfozy. Losy mrówczej sylwetki Alfreda splatają się w tym momencie z losami wszy przyniesionej na kołnierzu radzieckiego żołnierza. Giną wszy, a mrówki posuwają się dalej, wszystko zaś jak zwykle obraca się wokół bębenka. Oskar planuje mały koncert, Kałmuk wystukuje na nim kilka taktów prymitywnego tańca, lecz przymuszany do płaśów Matzerath myli rytm i rusza w całkowicie barbarzyński, faszystowski *danse macabre*.

I na koniec jeszcze o miłości. Jak mawia bohater powieści: „To dziwna historia, bo pasuje do mnie. Zapewne pasuje do każdego, kto ma wyobraźnię”⁵. A tu trzeba nieco wyobraźni. Historia miłosna

⁵ Ibidem, s. 500.

Oskara i Doroty, w odróżnieniu od *Hermana i Doroty* Goethego, jest opowieścią o palcu, co ważne — palcu serdecznym. Jak w każdym romansie kochanków rozdzielają różne przeszkody. Pielęgniarka ma konkurencyjnego wielbiciela i niepokojąco mało wolnego czasu, a na nocnych dyżurach okazuje się niedostępna także w sensie fizycznym, bo przy próbie zbliżenia odmawia posłuszeństwa niezawodna dotąd „pałeczka” Oskara. Jego kształty zdają się przy tym lilipucie wobec rozmiarów biustonosza ukochanej. Jest mały jak palec, co uświadomił mu wcześniej dziecinny spektakl z Tomciem Paluchem. Jak zaradzić tym sprzecznościom? Jak pomniejszyć wybujałe ciało pielęgniarki? Jak uczynić je bardziej dostępnym, cierpliwym, mniej wymagającym? Jak pogodzić konflikt płci? Jak wysublimować pożądanie do doskonałości uwielbienia? Oskar znajduje rozwiązanie. Komponuje cudowny, a zarazem praktyczny, rasputinowsko-goetheański ceremoniał: „adorację weka”. Wreszcie palec może spotkać się z palcem. I tym razem finał rozgrywa się w strefie przedmiotów.

Przedmioty bowiem doskonale ucieleśniają wielkie sprawy albo nawet je zastępują. Może nie ma już wielkich spraw, a są tylko drobne przedmioty? Taka interpretacja nie ujawnia bynajmniej ukrytych, niekontrolowanych przez autora znaczeń tekstu. Potwierdza tylko to, co Günter Grass mówił, a nawet pisał jawnie i często. W *Bla-szanym bębenku* udało mu się bowiem uwolnić od tyranii, kłamstwa i ubóstwa idei — od przekleństwa ideologii. A to z nawiązką satysfakcjonuje wielu czytelników, szczególnie w Polsce roku 1984.

Część trzecia

Przedmioty w stanie
podejrzenia

Rozdział I

„Jak urządzić mieszkanko?” Okupacyjna codzienność w poezji Baczyńskiego¹

Legenda romantycznego poety i zwyczajność

Krzysztof Kamil Baczyński stał się sławny wkrótce po śmierci, a jego legenda tak bardzo urosła, że doczekała się osobnej monografii². Heroiczny mit poety był żywy i potrzebny Polakom jeszcze przez wiele lat po wojnie:

W legendzie Baczyńskiego manifestują się też wartości, które naród polski, tak ciężko doświadczony przez los, co najmniej od czasów zaborów, cenił szczególnie wysoko. Przede wszystkim żarliwy patriotyzm wymagający od jednostki, by poświęciła się bez reszty sprawie ogółu. Następnie wierność sprawie, którą uznaje za słuszną, bez względu na to czy odnosi ona tryumf, czy też przegrywa. A także społeczne obligacje sztuki i artysty, ich walkę o suwerenność narodu. Walkę słowem oraz poprzez bezpośrednie uczestnictwo w starciach z wrogiem ojczyzny. A także najbardziej zaszczytną — żołnierską śmierć³.

¹ Tekst jest zmienioną i rozbudowaną wersją dwóch wcześniej opublikowanych artykułów: „Jak urządzić mieszkanko?”. *Baczyński wobec rytuałów codzienności*. W: *Rytuały codzienności*. Red. A. Węgrzyniak, T. Stępień. Katowice 2008, s. 109—120; *Obok legendy. O wierszu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego „Jerzy! mój przyjacielu...”*. W: *Opowiedzieć historię. Prace dedykowane Profesorowi Stefanowi Zabierowskiemu*. Red. B. Gontarz, M. Krakowiak. Katowice 2009, s. 187—198.

² S. Zabierowski: *Krzysztof Kamil Baczyński. Biografia i legenda*. Wrocław 1990.

³ *Ibidem*, s. 40—41.

„Drugi Słowacki” — tak mawiano i nadal tak myśli się o Baczyńskim. Z porównaniem, które wymyślił Kazimierz Wyka, rywalizować mógł Jerzy Zagórski symbolicznym tytułem tekstu wspomnieniowego — *Śmierć Słowackiego*, czy niemniej sugestywna formuła Anny Kamieńskiej — *Ostatnie wcielenie Króla Ducha*. Efektowne paralele zrobiły swoje, ale przekonujące jest także podobieństwo „układów familiarnych” Juliusza i Krzysztofa (ojcowie zajmujący się literaturą, matki silnie związane z synami, pielęgnujące ich poetycki talent, a potem pamięć o nich). Jednakże do zbiorowej wyobraźni rodaków najmocniej bodaj przemówił ton, dający się słyszeć w tytule artykułu Jana Błońskiego — *Pamięci anioła*⁴, nawiązujący do koncertu skrzypcowego Albana Berga *Dem Andenken eines Engels*. Aura cudowności sugestywnie zbliża tu delikatnego Krzysia do autora *Anhellego*. Być może anielska kreacja „posłańca bogów” budzi dziś silniejsze emocje niż kontekst narodowej mitologii, kluczowy jeszcze na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Jeśli w wolnej Polsce historyczny wymiar legendy stracił jakąś część atrakcyjności, to heroiczne „biografemy” nadal dominują w obrazie poety, zaś to wszystko, co odbiega od mitu, musi pozostać w cieniu, co szczegółowo pokazał Stefan Zabierowski. Uwaga ta dotyczy nie tylko życiorysu powstańca-straceńca, ale i twórczości, w której motywy przyziemne, trywialne, uwikłane w codzienność (choćby w banalne realia okupacji) są konsekwentnie spychane na margines. Co więcej, tendencję idealizującą podtrzymać mogło powstanie innej legendy personalnej, ponieważ konkurencyjnej, swoistej antylegendy Mirona Białoszewskiego. Wraz z publikacją *Pamiętnika z powstania warszawskiego* pojawił się bowiem kontrastowo odmienny od mitu obraz wojny, okupacji, a zwłaszcza powstania⁵. Nie poetycki, lecz prozaiczny, nie romantyczny, lecz realistyczny; nie wizyjno-profetyczny, lecz fotograficzno-konkretny, nie żołnierski, lecz cywilny, nie bohaterski, lecz antyheroiczny (autor był nawet posądzany o tchórzostwo i „dekownictwo”). Narodziny legendy Białoszewskiego doprowadziły do swoistej polaryzacji obu konkurencyjnych mitów osobowych, albowiem im mocniej Miron

⁴ Por. J. Błoński: *Pamięci Anioła*. W: *Literatura wobec wojny i okupacji*. Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Warszawa 1976, s. 81–102.

⁵ Por. M. Janion: *Wojna i forma*. W: *Literatura wobec wojny...*, s. 187–267.

był osadzony w codzienności, życiu cywilnym i materii, tym bardziej Krzysztof Kamil ulegał anielskiemu oderwaniu od konkretnego materialnego, społecznego, a nawet historycznego. I taka właśnie, twarda opozycja: „wyidealizowanej legendy” i „życiowej prawdy”, aż prosi się o dekonstrukcję.

Wiersz niemożliwy

W tym kontekście wart szczególnej uwagi zdaje się wiersz Baczyńskiego zaczynający się słowami „Jerzy! mój przyjacielu...”⁶. Tekst napisany w roku 1942, usytuowany w absolutnie „cywilnych” realiach okupowanej Warszawy, nadzwyczajnie wręcz nasycony materialnymi konkretami, demonstracyjnie wyestetyzowany, i na dodatek — komiczny. Wiersz z epoki wojennej, ale „pokojowy” w metaforycznym i dosłownym znaczeniu tego słowa. Domowa tematyka w oczywisty sposób separuje go od domeny legendarnego poety-żołnierza, nic zatem dziwnego, że utwór mogący (z innych powodów) budzić najwyższy zachwyt, nie wywołał dotąd większego zainteresowania wśród badaczy. Wielu czytelników mogło nawet ów tekst przeoczyć, bo został przez edytora tomu usytuowany na uboczu, na samym końcu suplementarnego działu *Varia poetyckie*. No bo cóż począć z takim „wariactwem”?

Utwór, o którym mowa, to bez mała epicki poemat, wylewny opis mieszkania rozciągający się w przestrzeni bez mała 200 wersów energicznie biegnącego 13-zgłoskowca. Pod względem miary wierszowej i narracyjnej strategii przywołuje tradycję osiemnastowiecznych poematów opisowych jak *Sofiówka* czy *Powązki*. Inaczej jednak niż u Trembeckiego, nie opiewa się tutaj otwartej przestrzeni parku, ogrodu, rezydencji, lecz jedynie wewnętrzną przestrzeń domową. To zaś nieuchronnie kojarzy się z pierwszą księgą Mickiewiczowskiego arcyepoematu, z opisem dworku i uroków gospodarstwa, w którego progi wkracza Tadeusz. W najbliższym kontekście, w historycznym porządku literatury XX wieku, tekst Baczyńskiego

⁶ K.K. Baczyński: [inc. „Jerzy! mój przyjacielu...”]. W: I d e m: *Utwory zebrane*. Oprac. A. Piorunowa, K. Wyka. T. 2. Kraków 1979, s. 554–559.

zdaje się kontynuacją (bardziej wizyjnej) *Kuchni mojej matki* Lucjana Szenwalda (1931) i zapowiedzią (bardziej dygresyjnych, 8-zgłoskowych) *Kwiatów polskich* Juliana Tuwima. Ale jako poetycka prezentacja mieszkania, mikrokosmosu przedmiotów, estetycznego smaku mieszkańców (którzy pozostają niewidzialni), a wreszcie „reistycznego humoru” (fortunne połączenie perspektywy fenomenologicznej z antyfilisterskim krytycyzmem) — dzieło Baczyńskiego nie ma sobie równych!⁷

Kompozycja poematu opiera się na systematycznym i ceremonialnym oglądaniu, a właściwie zwiedzaniu steatralizowanej scenerii mieszkania. Wędrujemy od drzwi („w dębowe w figlaski piękne wykrawane / tworzą nie do przebycia muskularną ścianę”) przez korytarz („Sienie mroczne, gdzie się wokół piętrzą / ogromne szafy nicią osnute pajęczą”) i salon („Wchodzimy w pokój”) wraz z przylegającą do niego sypialnią („tam łoże nakryte / różową kapą z pluszu”) oraz jadalnią („gdzie stół na dwadzieścia osób i kredens”), po kuchnię („gdzie słoiki, szklanki i powiewne z muszlinu na oknach firanki”) i sanitariaty: („klozecik, ot, taki maleńki, / przy piersi jeszcze, i drzwi do łazienki, gdzie od wieku zepsuty kran.”).

Im pomieszczenie bardziej funkcjonalne i wyposażone w praktyczne utensylia, tym opis krótszy, bo uwagę absorbuje paradna przestrzeń salonu: dekoracje, ozdoby i bibeloty wyrażające mieszczański gust (tak samo postępuje wybitny znawca tematu — Walter Benjamin)⁸.

1. Na drzwiach znajdziemy ozdoby: „aniołki, ptaszęta i kwiaty się wiją / które nim próg przestąpisz — dusze zabijają”.
2. Korytarz (gdzie „z szaf wieje mitem”) zdobi galeria malarstwa, zgodnie z *decorum* utrzymana w stylu romantycznym: portret lirnika (pewnie Andriollego), zachód słońca z pastereczką, Amor i Psyche (kopie z Luwru), widoczki z Poznania, Lublina i Sosnow-

⁷ Żałuję, iż nie znalazłem tego tekstu przed kilkunastu laty, kiedy rekonstruowałem historię rzeczy uobecnionych w nowoczesnej poezji polskiej. Wiersz Baczyńskiego jawi się ważnym ogniwem pomiędzy twórczością skamandrytów a generacją debiutantów 1956 roku (zob. w tym tomie rozdział *O rzeczach*).

⁸ Por. W. Benjamin: *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a*. Przeł. H. Orłowski. W: W. Benjamin: *Twórca jako wytwórca*. Wybór H. Orłowski, wstęp J. Kmita. Poznań 1975, s. 215 i nast.

ca, chłopcy jedzący winogrona (imitacja Murilla?), miniaturki pomników, w brązie odlany Apollo, Chrobry i Kościuszko, żelazny pies i Mickiewicz.

3. W pokoju obłędne bogactwo form zdobiących tapety, a na nich kolejne obrazy: *Bitwa pod Grunwaldem* i *Unia Lubelska* Jana Matejki, „I jeszcze wisi Józef Piłsudski Marszałek, / i Roman Dmowski pod nim kawałek”, wreszcie zbiorowa fotografia: „sekcja Wędkarska wsi pod Zabłudowem”; ale to nie wszystko: „Ach, ileż tu cacek na małych stoliczkach, jest piesków z porcelany tysiąc, popielniczka...”. To nieogarnione wręcz królestwo drobiazgów:

Ach, idź, jak chcesz, jak chcesz, to przelicz
tych pasterek pochody, te rody wazonów,
te ozdóbki, stoliki na kształt małych tronów,
gdzie tysiące cacuszek jak królowie siedzą,
które jak w mateczniku czekają i jedzą
ogromne kurzu masy, zbierając je w sobie,
i nawet potłuczone, jeszcze ci się w grobie
przyśnią te zręcznych mistrzów arcydzieła małe.

„Mieszkanko” jest strefą natrętnych zdrobnień, które — co znamienne — służą pomniejszaniu tego, co w istocie jest ogromne, monumentalne („arcydzieła małe”, „małe trony”, „małeńkie pomniki”, „mały świat”), a z drugiej pojawiają się spieszczenia całkowicie nie stosowne — „klozecik malarzki”. Słodko-sentymentalno-mieszczkańskie skarlenie wizji świata sięga daleko, aż w strefę logosu, w tym królestwie rzeczy pismo ogranicza się ledwie do sentencji na dywaniku („Kto rano wstaje, temu Pan Bóg daje”, „Gość w dom, Bóg w dom”), nadruku na kuchennej makatce („Jedz zdrowo”, „Z jedzeniem apetyt przychodzi”) albo informacyjnych napisów: „Pieprz” i „Kasza” („Napisami ty się nie przestraszaj, bo w każdej co innego niż napis ogłasza”). A książki? Znajdziemy tylko dwie:

[...] — jeden to spis abonentów,
telefonicznych — druga jest książeczką świętą,
z którą w niedzielę idzie do kościoła
ten, kogo tam odwieczny obowiązek woła.

Znać, że pan domu jest pobożny, bo w sypialni mamy erupcję czy raczej „wysyp” dewocyjnych znaków:

Jeszcze obrazków świętych rząd tu powieszony
i różańców, szkaplerzów, krzyżyków, koronek;
jakby w suszarni grzyby, co się w ogniu suszą;
tak one schną powoli nad mieszkańców duszą.

Duszę, a raczej (bezdusność) mieszkańców, znowu da się wy-
czytać z mowy przedmiotów, co zostaje ostatecznie podsumowane
końcowym powinszowaniem:

O! daj ci Boże
dom taki. Bo i Pan Bóg wynagrodzi może
twój trud i twe szukanie, twój bunt i romantyzm [...]
O takim wszyscy marzą ludzie którzy smak mają, mają wymagania
za swój pieniądz i mają „koszty utrzymania”.

Antyfilisterska satyra

Czy Pan Bóg rzeczywiście wynagrodzi „koszty utrzymania” tym, którzy mają „pieniądze” i poważne „wymagania”? Jaki Bóg wysłucha tę kupiecką modlitwę? Ani Jehowa, ani Hermes, może jakiś bożek groszorobów? Bo to jest parodia modlitwy, błaganie ludzi uwięzionych w świecie rzeczy, skarłałych, bezdusznych, zasypanych kurzem. To przewrotna pochwała pobożności, której znakiem jest łańcuch „różańców, szkaplerzów, krzyżyków, koronek” przypominający sznur suszonych grzybów. Baczyński stosuje tu elementarną zasadę ironii, która w pierwotnym znaczeniu oznacza przecież „udawanie głupiego”. Jego ironiczne spojrzenie w każdym opisanym detalu osądza gospodarza mieszkania, deprecjonuje jego mieszczański smak i wrażliwość. Jeśli subtelny artysta wyśmiewa burżuazyjny gust i zachłanność, to mamy tu do czynienia ze wzorcową sytuacją satyry (elita drwi z mas, nad którymi góruje). Nie jest to jednak elita polityczna czy finansowa, lecz artystyczna i duchowa, złożona z wyjątkowych jednostek, wybrańców Muz, którzy surowo osądzają

parweniuszy. Dziś także pokpiwa się z „nowobogackich” (ostatnio wyśmiewane są „lemingi”), ale pierwszą kampanię przeciw mieszczańskim „chciwcom” zainicjowali romantycy, szczególnie zaś poeci niemieccy, a zwłaszcza Novalis:

Filistrzy żyją tylko życiem codziennym. To, co jest głównym środkiem, zdaje się być ich jedynym celem. Czynią to wszystko dla życia ziemskiego, takiego, jakim się wydaje i jakim — według ich własnych wypowiedzi — wydawać się musi. Poezję tolerują w swym życiu tylko z konieczności, gdyż zwykli niekiedy urozmaicać jego codzienny bieg [...]. W niedzielę nie pracują, żyją lepiej niż zwykle i to niedzielne upojenie kończy się nieco głębszym snem niż zazwyczaj; dlatego w poniedziałek wszystko toczy się jeszcze żwawiej. Ich *parties de plaisir* muszą być konwencjonalne, zwyczajne, modne, ale także swe rozrywki przetrawiają, jak wszystko inne, mozolnie i ceremonialnie⁹.

Autor *Kwietnego pyłu*, podobnie jak Baczyński, gorszy się mieszczańskim uwięzieniem w codzienności. Z jej prozaicznego rytmu wyzwolić nie może nawet „poezja” świątecznych rytuałów, bo w bezdusznym trybie życia sfera *sacrum* wcale nie się różni od *profanum*:

Najwyższy stopień swej poetyckiej egzystencji osiąga filister przy sposobności podróży, wesela, chrztu dziecka oraz w kościele. Tu jego najśmielsze życzenia zostają zaspokojone często nawet z nawiązką.

Ich tak zwana religia działa po prostu jak opium: pobudzająco, odurzająco, uśmierzając ból przez osłabienie. Ich modlitwy poranne i wieczorne są dla nich tak konieczne jak śniadania i kolacje. Nie potrafią się ich wyrzec. Zwykły filister wyobraża sobie radości niebiańskie w postaci kiermaszu, wesela, podróży lub balu, wy rafinowany — czyni z nieba wspaniałą kościół z piękną muzyką, wielką pompą, krzesłami dla pospólstwa na dole oraz kaplicami i galeriami dla wytwornego towarzyswa¹⁰.

⁹ Novalis: *Uczniowie z Sais*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1984, s. 110—111.

¹⁰ Ibidem, s. 111.

Dodajmy, że ograniczeniem nie jest religijne „opium” ani konserwatyzm, bo „Najgorsi wśród nich to filistrzy-rewolucjoniści, do których też należy szumowina postępowych głów, rasa chciwców”¹¹. Głos Novalisa podobnie jak E.T.A Hoffmanna, E.A.F. Klingemanna, braci Schległów, a wcześniej Schillera wpisuje się w antyfilisterską kampanię romantyków. Jej hasła nie były obce także polskim poetom, choć w mniejszym stopniu mieli do czynienia ze społeczeństwem mieszczańskim. Mickiewicz napisał satyryczną *Miłość poety a miłość filozofa*, Słowacki kpiał z przyziemnych obywateli Genewy, Norwid gorszył się bywalcami salonów, zaś arystokratyzm Krasińskiego był wyjątkowo okrutny dla ludzi „małych”. Wraz ze zmierzchem romantyzmu w Niemczech nastał *biedermeier*, styl uważany za tryumf i zarazem karykaturę filisterskiego gustu. We Francji rosnące wpływy mieszczaństwa spotkały się z krytyką Baudelaire’a i Flauberta, a późniejsze manifestacje „poetów przekłętych” utrwaliły antyfilisterski etos artysty. W Polsce zaś pojawiła się cyganeria warszawska, a potem krakowsko-lwowska cyganeria Młodej Polski, w której apogeum pogardy dla „mydlarza” (połączonej częstokroć z tendencją do „epatowaniem burżuazji”), ustanowiły dzieła Kisielewskiego, Przybyszewskiego, Zapolskiej. W okresie międzywojennym temat się „ucukrował”, stał się konwencją, utartym gatunkiem satyrycznym; filister powraca wtedy jako Gombrowiczowska „Doktorowa z Wilczej” albo Tuwimowscy *Mieszkańcy*, którzy, podobnie jak u Novalisa, udręczeni są monotonią i mozołem ceremonialnych powtórzeń (motyw „trawienia” zastępuje tu „przeżuwanie”)¹². A wreszcie pojawił się poemat, który czytać można jako apokaliptyczne zwieńczenie całej formacji — *Bal w Operze*. Tu w groteskowej frazie: „Wszelka dziwka majtki pierze” — rytuał przedświątecznego oczyszczenia miesza się z tyleż trywialnym, co kosmicznym pokalaniem.

¹¹ Ibidem.

¹² Do serii antymieszczańskich satyr Tuwima obok *Mieszkańców* należą także: *Ruch, Znów to szuranie...*, *Odi profanum vulgus...* Por. ich interpretację w: I. O p a c k i: *Rousseau mieszczańskiego dwudziestolecia. „Samotność” i „wspólnota” w międzywojennej poezji Juliana Tuwima*. W: I d e m: *Król-Duch, Herostrates i codzienność*. Katowice 1997, s. 76–134.

Straszni mieszczanie w strasznych czasach

Pisane kilka lat po II wojnie światowej antymieszczańskie satyry Gałczyńskiego, czy później młodego Mrożka, są już tylko serwitutami na rzecz komunistycznej propagandy, bo kwestia mieszczańska utraciła palącą aktualność. Wszak wcześniej doczekała się zasadniczego rozwiązania: „ostatecznego” — wobec burżuazji żydowskiej (w nazistowskim wykonaniu) oraz rozłożonego na raty komunistycznego „klasobójstwa” (termin Normana Daviesa)¹³. Dramatyczną cezurą jest zatem wojna, czas, w którym animozje i konflikty społeczne ustępują narodowym, a codzienność znajduje się w cieniu zdarzeń heroicznych. Historiografia, ale także literatura piękna, długo nie mogły dostrzec ani wyrazić znaczenia i rangi codzienności, szczególnie cywilnej. Nawet śmierć, jeśli dotyczy anonimowej jednostki, pozostaje nieuchwytna, co przejmując uzmysławia wspomniany wcześniej *Pamiętnik z powstania warszawskiego* czy *Tamaryszek* Zbigniewa Herberta, wiersz o nieznanym żołnierzu, którego cicha agonía pod tytułowym krzakiem zyskuje jakąś krzyczącą wyjątkowość. Obaj pisarze wykorzystują walory perspektywy mikrologicznej, która historykom przychodzi jeszcze trudniej niż artystom¹⁴. W polskiej historiografii dotyczącej czasu wojny rzadkim przykładem podobnej wrażliwości na detale i okruciny jawi się *Getto warszawskie, przewodnik po nieistniejącym mieście* Barbary Engelking i Jacka Leociaka¹⁵. Wymienieni autorzy nie tylko dostrzegają codzienność stanu wyjątkowego i jej cichy dramatyzm, ale też biorą stronę cywilnych ofiar wojny. Jednakże ich współczująca postawa blokuje krytykę, a zupełnie wyklucza śmiech. Bo czy można kpić ze „strasznych mieszczan”, kiedy są

¹³ Por. N. Davies: *Europa — między Wschodem a Zachodem*. Przeł. B. Pietrzyk. Kraków 2007.

¹⁴ Perypetiom historiografii, szukającej właściwej miary dla „wielkiej historii”, poświęcona jest metodologiczna rozprawa E. Domańskiej: *Mikrohistorie: spotkania w międzyświatach*. Poznań 2005. Zob. też J. Leociak: *Doświadczenie graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*. Warszawa 2009, s. 5–28.

¹⁵ Por. B. Engelking, J. Leociak: *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*. Warszawa 2001.

wysiedlani ze swoich „strasznych mieszkań”? Kiedy wypędzani do „lokalu zastępczych”, do getta, wprost na ulicę albo na Sybir wyprzedają swoje ukochane pamiątki? Kiedy ich kiczowate meble i książki idą na opał albo dosłownie trawi je wojenna pożoga? Komu zresztą miałyby przeszkadzać zły smak w urządzeniu mieszkania, kiedy zasadniczym problemem staje się brak dachu nad głową, chłód i głód?

Powróćmy do wiersza Baczyńskiego, który wcześniej został zaklasyfikowany jako satyra antymieszczańska. Czyżby poeta pozwolił sobie tutaj na „chłostanie śmiechem” filisterskich niedobitków zabłąkanych w koszmarną okupowaną Warszawę? Taka forma krytyki społecznej w opisanych wcześniej realiach wydaje się czymś wysoce niestosownym, wręcz trudnym do wyobrażenia.

Więc czy wiersz inc. „Jerzy! mój przyjacielu...” na pewno jest satyrą? Owszem, słychać tu — jak się wcześniej rzekło — ironiczny śmiech poety, członka duchowej elity, śmiech wyniosły i górujący, ale gdyby był to śmiech prawdziwie satyryczny, wtedy powinien brzmieć zimno, wręcz lodowato, wzgardliwie, a nawet morderczo¹⁶. Tymczasem śmiech Baczyńskiego graniczy z pogodnym rozbawieniem; ironia narratora-pięknoducha ma sporo ciepła, a nawet empatii. Ten kpiarz jest tak wrażliwy, a nawet delikatny wobec kiczowatej kolekcji filistra, jakby miał do czynienia z czymś bardzo kruchym, skazanym na unicestwienie, więc wywołującym melancholijną troskę. Czyżby była to antycypacja *Piosenki o porcelanie* pięć lat później (1947) opublikowanej przez Miłosza? Tak czy inaczej, zniuansowana wrażliwość Baczyńskiego wyklucza ostrość satyry, chyba żeby nazwać ją w trybie paradoksalnym — „satyrą optymistyczną”, analogicznie do „elegii optymistycznej”, którym to mianem Ireneusz Opacki określił *Elegię o... [chłopcu polskim]*¹⁷. A może należałoby tu mówić o „satyrze litościwej”?

¹⁶ Na śmiertcionośny wymiar satyry („faza ciemności, zimy i rozkładu”) zwraca uwagę N. Frye: *Archetypy literatury*. Przeł. A. Bejska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. Markiewicz. T. 2. Kraków 1976, s. 316.

¹⁷ Por. I. Opacki: *Elegia optymistyczna. O poezji K.K.Baczyńskiego*. W. Idem: *Król-Duch, Herostrates i codzienność...*, s. 183–230.

Do przyjaciela

Baczyńskiego trzeba czytać w bliskości okupacyjnych realiów, bo przecież idzie o wiersz okolicznościowy z wyraźnie wskazanym adresatem: „Jerzy! mój przyjacielu, zanim się sprowadzisz do nowego mieszkania...”. To wiersz na przeprowadzkę, poetycka „parapetówka”, wniesiona do nowego lokalu zamiast prezentu, najpewniej drobiazgu, może bibelotu. Kim jest adresat? W redakcyjnym komentarzu czytamy: „Tekst jest rodzajem żartobliwego listu poety do przyjaciela, znakomitego pisarza Jerzego Andrzejewskiego, napisanego z okazji przeprowadzki do nowego mieszkania w roku 1942. (Informację tę uzyskali wydawcy od J. Andrzejewskiego)”¹⁸. W maju 1942 roku pisarz przeniósł się na ulicę Nowiniarską, skąd miał widok na getto i plac Krasińskich z karuzelą osławioną przez Miłoszowe *Campo di Fiori*¹⁹ (tutaj też toczy się akcja jego *Wielkiego Tygodnia*). Kolejną przeprowadzkę zdążył już odnotować:

wszystkie nasze rzeczy zostały załadowane na furę, pojęcia nie mam jak mogła dać radę wychudła szkapina, nasze graty kołysały się jak na wątlej łodzi. Pieszko szliśmy we trójkę: Marysia, Krzysztof Baczyński i ja [...] ²⁰.

I jest jeszcze osobliwe świadectwo z roku 1944, na które w trakcie archiwalnej kwerendy zwrócił uwagę Maciej Tramer — to papierowy świstek rozmiarów wizytówki zawieruszony, w teczce z papierami, które zachowały się po redagowanej przez Jerzego Zagórskiego i Czesława Miłosza antologii *Pieśń niepodległa*. Na tym skrawku można przeczytać:

Jerzy Andrzejewski 13 II 1944
Szanowny Panie dyrektorze,
Oddawca niniejszego listu, P. Krzysztof Baczyński, ma do załatwienia pewną sprawę w biurze kwaterunkowym. Gdyby mógł

¹⁸ Por. K. Baczyński: *Utwory zebrane...*, s. 688.

¹⁹ Por. A. Synoradzka: *Andrzejewski*. Warszawa 1997, s. 60–62.

²⁰ J. Andrzejewski: *Z dnia na dzień*. Warszawa 1988, s. 423.

mu Pan w czymkolwiek dopomóc, byłbym Panu bardzo zobowiązany.

Łączę wyrazy szacunku Jerzy Andrzejewski²¹

Byłby to dowód, że Andrzejewski, posiadający dobre kontakty w kwaterunku, protegował Baczyńskiego, który musiał mieć plany dotyczące mieszkania, zapewne jego zamiany. Widać, że ta praktyczna kwestia łączyła obu przyjaciół przez parę lat.

Inny przyjaciel

Ale czy do końca można wierzyć Andrzejewskiemu i Wyce? Pewne wątpliwości ma Miłosz Piotrowiak, który powątpiewa, aby Baczyński mógł zwrócić się do Andrzejewskiego z tak serdeczną bezpośredniością — „Jerzy! mój przyjacielu”²². Przyjaźń Krzysztofa Kamila była bowiem raczej „szorstka” i zdystansowana wobec adorującej, gorącej przyjaźni Jerzego. Inicjalny wykrzyknik, epitet „mój”, wspólnota marzeń w intymnej przestrzeni mieszkania, wreszcie kampowe zainteresowanie „cacuszkami” (kojarzące się z gustem Doriany Graya) to wszystko wydaje się zbyt swobodne w delikatnej relacji Baczyńskiego z Andrzejewskim. Taka przyjacielska bezpośredniość czy zażyłość nie budziłaby natomiast zastrzeżeń, gdyby adresatem wiersza był inny, choć równie bliski kolega po piórze, noszący to samo imię. Mógł nim być Jerzy Kamil Weintraub. Dodajmy: założyciel Wydawnictwa Sublokatorów Przyszłości, którego Baczyński był redaktorem. Ale temat „sublokatorski” wraz z motywem przeprowadzki szczególnie mocno łączy się z okupacyjną egzystencją Weintrauba, ukrywającego swoją semicką fizjonomię w kolejnych domach-kryjówkach. Otwock, warszawskie Stare Miasto, Kierszek (na

²¹ Teczka (teczuszka) z garścią maszynopisów i wspomnianą kartką przechowywana jest w pracowni rękopisów BUW-u. Za dostrzeżenie tego „świszka” i podzielenie się odkryciem (wraz z jego kontekstową interpretacją) wdzięczny jestem odkrywcy.

²² Uwagi dotyczące relacji Baczyński — Weintraub zawdzięçam lekturze monografii Miłosza Piotrowiaka (*„Kto ten pejzaż zimą niewydarzoną zatrął?”*. *Tropy egzystencji w liryce Jerzego Kamila Weintrauba*. Katowice 2009).

skraju Lasu Kabackiego), Saska Kępa, Mokotów i znów Stare Miasto — to trasa jego kolejnych przeprowadzek. Jak radzili sobie wówczas warszawscy Żydzi, możemy odczytać z innego okolicznościowego wiersza Baczyńskiego *Do Pana Józefa w dniu imienin 1942 roku*. Tytułowy Józef (Zieleńczyk — krewny ze strony matki Krzysztofa), ukrywający się szczęśliwie na aryjskich papierach (aczkolwiek jedynie do 1943 roku), został obdarowany poematem bliźniaczo podobnym do epistoły dla Jerzego. Oba teksty okolicznościowe, ludyczne teksty łączą też szczegóły, choćby pikarejski wątek ubóstwa: na końcu jednego wiersza mówi się „o dziurze w kieszeni od spodni”, na początku drugiego o „dziurawej kalecie”, z tą różnicą, że staropolska „kaleta” stanowi tutaj rym do „getta”²³. Co więcej, w cytowanym zwrocie do Jerzego pojawia się osobliwy lapsus językowy: „[...] nie zapomnij o dawnym k o l e g u / po piórze i po dziurze”. To ostentacyjny błąd gramatyczny: zamiast prawidłowej formy miejscownika „o koledze” mamy pokraczne „o kolegu” i ta pomyłka wyeksponowana jest rozstrzelonym drukiem. Czy jest to ekstrawagancja językowa w stylu *Beniowskiego*, pozwalająca „dla rymu” („brzegu” / „kolegu”) lekceważyć zasady deklinacji? A może raczej ostentacyjna niezręczność autora, który w ten sposób czyni aluzję do języka rozmówcy? Byłby to zabieg komiczny stosowany w kabaretowych skeczach mistrzów szmoncesu, zawierający sugestię, że właściciel pięknego mieszkanka niepięknie „żydłaczy”²⁴. A my śmiejemy się również z jego dobytku, które wkrótce będzie rozkradanym lub niszczoneym „mieniem pożydowskim”!

Jakże inaczej wygląda mieszkanie ubogiego Żyda, pana Józefa: „meble połamane i szyby wybite”. Ale jemu także autor życzy „dziesięciu pokojów umeblowanych wdzięcznie, małej fabryczki i rent kilkanaście”, a co najbardziej istotne: „Żeby Ci zamiast kwiatów w doniczkach wykwitły / ogromna kiełbasa i chleb z masłem żytni”. Nie należy żałować róż kiedy płoną lasy, ale co począć z typowo mieszczańskimi kwiatami doniczkowymi, kiedy płonie miasto?

²³ Por. K.K. Baczyński: *Do Pana Józefa w dniu imienin 1942 roku*. W: *Idem: Utwory zebrane...*, s. 550—552.

²⁴ Taką możliwość interpretacji tej znaczącej pomyłki zasugerował mi prof. Marian Kisiel.

Jerzy Weintraub ukrywał się co najmniej tak starannie jak Józef Zielenćzyk; z obawy przed szmalcownikami nie opuszczał domu, trwał w zamknięciu podobnie jak bohater noweli Baczyńskiego pt. *Sprzęty*, który na skutek długotrwałego przebywania jedynie w otoczeniu mebli zaczął z nimi rozmawiać. Zażyłość tego samotnika ze sprzętami wyraźnie się zacieśniała, ale zawiódł go kurek od gazu (przypomnijmy, że w mieszkanku poetycznie wymarzonego dla Jerzego szwankował kran w łazience). Dla Jerzego Weintrauba taką fatalną rzeczą (też łazienkową) stała się żyletka lub brzytwa, którą skaleczył się przy goleniu, a jego osłabiony organizm nie potrafił zwalczyć infekcji. Zwyczajny higieniczny rytuał okazał się tym razem śmiertelnym ryzykiem.

Rzeczy i śmierć

Tragiczny, a może groteskowy wypadek Jerzego Weintrauba z całą jaskrawością dowodzi, że kontakt z rzeczami ma nadzwyczajną wagę i powagę. Codziennosc nie jest bowiem naskórkową, filisterską wygodą i łatwizną, lecz — „prawdziwą sztuką życia” — w co święcie wierzył Novalis, który nie poprzestał na krytyce, lecz sam zaczął uczyć się sztuki codziennego bytowania:

Pory roku, pory dnia, życie i losy, wszystko to jest, dość zdumiewająco rytmiczne, metryczne — przebiega zgodnie z określonym taktem. [...] we wszystkich naszych codziennych czynnościach, wszędzie — rytm, metrum takt, melodia. Wszystko co robimy z pewną wprawą, robimy nie zauważając tego rytmicznie. [...] W tym musi być coś więcej... ²⁵

We *Fragmentach cieplickich* spostrzeżenia dotyczące codzienności przeplatają się z uwagami o gwiazdach i planetach; zwyczajne działania respektują jakieś naturalne metrum: („poranek musi być surowy i pracowity, wieczór bujny”; „pora obiadowa to najbardziej szczególna pora dnia”; „krótka drzemka wzmacnia bardziej niż wła-

²⁵ Novalis: *Uczniowie z Sais...*, s. 289.

ściwy sen”). Powtarzane co dzień ruchy są pilnie mierzone, a zarazem wynoszone pod niebo. Rytm codzienności trzeba bowiem rozumieć matematycznie, muzycznie, astronomicznie, a wreszcie duchowo.

A jak żyć w czasie wojny? To jest pytanie Baczyńskiego; autor okolicznościowego wiersza na czas przeprowadzki nie daje jednak praktycznych instrukcji. Od ciężaru egzystencji ucieka raczej w krąg marzeń i żartów, ale bawi się kosztem filistrów, których styl życia niezmiennie go irytuje. Ich świat jest tak zamknięty i ścieśniony „przez muskularną ścianę”, że ledwie „próg przestąpisz — już duszę zabiją”. To kraina „upiornych snów”, gdzie zasadą jest „nieruchomość”, więc nawet myśli o przeszłości i tradycji „schną powoli nad mieszkańców duszą”, zaś kanapy „stoją martwo”, bo wszystko tu martwe. Na nic się zdają wzniosło-romantyczne, krwią pisane deklaracje: „i zamieszkasz na bieli czystej — amarantem”, skoro mieszkanko jest przeznaczone i „urządzone” dla ludzi ograniczonych i wyrachowanych. Tych, którzy

i płacą komorne, za gaz i wodociąg,
i nigdy nie spóźnili się jeszcze na pociąg,
i nikt im nie powiedział, że już od pierwszego,
mają dość lokatorów, współżycia i jego,
i tacy którzy nigdy nie pisali wierszy.

Więc apel końcowy — „idź i świeć pokoleniom jak płomień pochodni” — jest gorzkim żartem, nie tylko dlatego, że ów „płomień pochodni” (podobnie jak w *Beniowskim*) rymuje się do „spodni”. Większy problem w tym, że ogień jest złudzeniem, tutaj nikt ani nic się nie rusza, nie świeci, nie płonie, a nawet nie gaśnie (bo pierwszej musiałby zapłonąć). Filister egzystujący jak mumia w grobowo-muzealnej przestrzeni rozkosznego „mieszkanka” nie wygra wojny ani nawet jej nie przeżyje, bo od dawna nie żyje. W antymieszczańskim „witalizmie” Baczyńskiego znać nowoczesny kult intensywnego, praktycznego, funkcjonalnego życia i entuzjazm młodego lewicy (członka „Spartakusa” — młodzieżówki PPS-u), ale przede wszystkim romantyczną żarliwość życia na granicy śmierci, co po

raz kolejny zbliża poetę-żołnierza do Słowackiego. Ale nie idzie tu przecież o wieszczka z tyrtejskiej legendy, prędzej już o Juliusza-estetę, wyrafinowanego dandysa, a wreszcie ascetycznego samotnika, który w swoim kawalerskim pokoiku, skromnym, ale zawsze eleganckim, utrzymywał wzorowy ład (takim go zapamiętał autor *Czarnych kwiatów*), zaś „Na kilka chwil przed zgonem kazał sobie podać zegarek i co chwila nań spoglądał”²⁶. Harmonijne pogodzenie dramatycznej egzystencji z codziennością wcale nie musi zaprzeczać romantycznej legendzie Słowackiego czy Baczyńskiego.

²⁶ List Zygmunta Szczęsnego Felińskiego do Kazimierza Wielopolskiego, cyt. za: J.M. Rymkiewicz: *Śmierć Słowackiego*. W: Idem: *Słowacki. Encyklopedia*. Warszawa 2004, s. 491.

Rzeczy pospolite i PRL

Świat nieprzedstawiony

Czy można gdzieś zobaczyć przedmioty opisywane w tej książce? Niewiele mamy w kraju ekspozycji dotyczących życia codziennego: pojedyncze obiekty spotkać można w zbiorach etnograficznych, skansenach, lokalnych izbach pamięci czy muzeach poświęconych „wielkim ludziom” (usytuowanych zazwyczaj w ich rodzinnych domach). Najbardziej trwałe i cenne przedmioty z ubiegłego stulecia (meble, ceramikę, biżuterię, bibeloty) wciąż najłatwiej spotkać w prywatnych mieszkaniach. Zajrzeć też warto do salonów „Desy” i antykwariatów, na pchle targi i giełdy staroci. Tajemnicą pozostają zasoby kolekcjonerów, którzy tylko przy wyjątkowych okazjach odsłaniają swoje skarby, tak jak zrobił to chociażby Wojciech Mszycyca, prezentując na stulecie fabryki Nivea unikatową serię opakowań słynnego kremu¹. Innego rodzaju niespodziankę przynosi Muzeum Powstania Warszawskiego, które, upamiętniając tragiczną historię zniszczonego miasta, wykorzystuje donacje ocalałych i ich rodzin, często intymne pamiątki. Jeszcze bardziej poruszający, wręcz ekstremalny zbiór rzeczy z czasu II wojny światowej gromadzi Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau (i inne placówki usytuowane w dawnych obozach zagłady), bo wystawia się tam mienie osób zamordowanych. Niezręcznie nazywać te stopy butów, walizek, okularów „eksponatami”, nie sposób też mówić o „pamiątkach” czy „relikwiach”². Masowo ginęli ludzie, spłonęły ich ciała,

¹ Wystawa odbyła się grudniu 2011 w holu Biblioteki Śląskiej w Katowicach.

² Józef Szajna, więzień Auschwitz i reżyser teatralny, próbował wykorzystać symboliczną potęgę tych przedmiotów w spektaklu *Replika* (1988).

lecz zachowały się niektóre rzeczy osobiste, których osobliwy status budzi niepokój i domaga się specjalnej refleksji³.

Z pozostałościami po PRL — bo o nich będzie mowa — dzieje się jakby na odwrót: ludziom w większości udało się przetrwać, lecz rzeczy zniknęły i nikt nie zastanawia się nad ich losem. Czyżby dlatego, że były wyjątkowo nędzne, źle wykonane, więc nietrwałe? „Cały Peerel — jak twierdzi Jarosław Marek Rymkiewicz — z jego wszystkimi urządzeniami i z całą jego ludnością — był poza historią Polski, był czymś z niej wyjętym i należącym gdzie indziej — jakimś kawałkiem historycznie pustym, kawałkiem próżni, który kiedyś zapadnie się w swoją nicość i wtedy zniknie, jakby go nigdy nie było”⁴. Jeżeli rację ma autor *Kinderszenen*, to nie ma czego szukać poza niszami, ekscentrycznymi zasobami filatelistów, zbieraczy nalepek, pudełek na papierosy, kart telefonicznych, bonów żywnościowych itp.

Kiedy poruszony tym stanem rzeczy, raz jeszcze, dla całkowitej pewności, zajrzałem do Internetu, to nieoczekiwanie trafiłem na strony, które nie istniały (albo były trudno dostępne) przed trzema laty, kiedy zaczynałem pracę nad tym tekstem. A dziś, na początku 2013 roku, z wielką łatwością odkrywam internetowy sklep „Spod Lady” oferujący „Hity PRL-u” posegregowane w zestawy prezentów przeznaczonych dla osób w różnych kategoriach wiekowych. Największym powodzeniem cieszą się ceramiczne kubki naśladujące typ używany w barach mlecznych. Wybór jest imponujący, spotkać je można także w innych sklepach internetowych (np. pantuniestall.com). Większość z nich ma nadruki, ale tylko nieliczne (np. „Społem”) są wiernymi kopiami naczyń z przeszłości, natomiast inne (np. z napisami „Milicja”, „Kobiety na traktory”) nie istniały, bo w takiej formie istnieć nie mogły. Ceny stosunkowo wysokie (od 15 do 50 zł), gdyż wedle oferty jeszcze innego sklepu (MamSam.pl) autorami kubków są młodzi polscy projektanci, których produkty, mimo jawnie imitacyjnego charakteru, mają artystyczną wartość. Zaopatrzone je w certyfikat oryginalności, wykonawca gwarantuje produkcję limitowaną w krótkich seriach (do 100 sztuk). Artyści obiecują nam „designerski powrót do czasów PRL-u”, ale bez plagiatów, bo ich

³ Por. B. Shallcross: *Rzeczy i Zagłada*. Kraków 2010.

⁴ J.M. Rymkiewicz: *Kinderszenen*. Warszawa 2008, s. 12.

metoda polega „na stworzeniu logotypów, które mogłyby oszukiwać, udawać wzory z PRL”. Dziwny to rodzaj naśladowania, którego efektem mają być „Śmieszne i absurdałne gadzety w klimatach PRL-u”. To jakaś nowa postmodernistyczna tendencja, bo tu mimetyzm zdaje się obywać bez pierwowzoru. To *simulacrum*, o którego sens warto byłoby zapytać Jeane’a Baudrillarda.

Jesteśmy zatem świadkami osobliwego zjawiska: ledwie dwie dekady po transformacji nieomal całkowicie zniknęły rzeczy należące do Polski Ludowej, a zamiast oryginałów pojawiły się symulakry, które produkują także młodzi ludzie, wychowani, a często urodzeni już w wolnej Polsce, proponujący własną wizję rzeczy z tamtego świata.

Wystawa PRL w Pałacu Kultury

Czy tak być musiało? Czy w Polsce nie mogło powstać pierwsze w świecie etnograficzne muzeum realnego socjalizmu? Zastanawiam się, dlaczego Warszawa dała się ubiec takim miastom jak Berlin, Wilno, a nawet Sofia, skoro idea muzeum pojawiła się u nas przed upadkiem berlińskiego muru i rozpadem ZSRR. Pierwszy raz usłyszałem o tym projekcie jeszcze w czasach Polski Ludowej! Niezrealizowany nigdy pomysł czy może tylko marzenie o takiej instytucji pojawiło się wiosną 1988 roku w głowie dr Ewy Graczyk, trzydziestoparoletniej wówczas polonistki z Uniwersytetu Gdańskiego. Uczennica Marii Janion długo pracowała nad tym konceptem, kilkakrotnie go uzupełniała, redagowała, składała do druku. Pierwszą wersję pt. *Wystawa PRL w Pałacu Kultury* można było usłyszeć „na głos” w nieoficjalnym obiegu towarzyskim i naukowym. Pisma bezdebitowe i te, które wówczas wychodziły „z podziemia”, nie były zainteresowane publikacją, więc tekst ukazał się z pewnym opóźnieniem w gdańskim „Autografie” (1989, nr 4) pod tytułem *Wystawa, czyli przestrzeń zamiast czasu*. I wreszcie po paru latach przedrukowany został w autorskiej książce Ewy Graczyk *O Gombrowiczu, Kunderze, Grassie i innych ważnych sprawach* (Gdańsk 1993), opatrzonej tam lakonicznym nagłówkiem: *Wystawa*. Publikacja ta doczekała się jeszcze przekładu na język węgierski i rumuński, co wydaje się interesujące (dlaczego

tezami Graczyk nie zainteresowali się nasi sąsiedzi, ale państwa położone dalej, w których transformacja dokonała się później?).

Geneza pomysłu wiąże się z rozczarowaniem, jakie przeżyła autorka w trakcie oglądania wystaw historycznych, które ok. 1980 roku nagle pojawiły się w różnych miejscach Polski. Na wszystkich ekspozycjach obraz naszych dziejów skupiony był na tzw. wydarzeniach (1956, 1968, 1970 i 1980), co Graczyk odczuła jako niepełny wizerunek minionego czasu. Sformułowała zatem postulat, aby „błysk zdarzeń uzupełnić wymiarem tego, że się nic nie dzieje, wymiarem naszego trwania, szczególnie zaś istnienia w pewnego typu ahistoryczności, w beczasie, który zapada nad Wisłą, gdy nie ma wydarzeń”⁵. Wedle jej rozumowania tylko wielkie, symboliczne daty wpisują się w uniwersalne dzieje Polski, natomiast rozdzielający je „międzyczas” (i zarazem „beczas”) pozostaje całkowitą własnością PRL-u. To właśnie ten „kawałek próżni”, któremu Rymkiewicz odmawia uwagi, tymczasem dla Graczyk „historyczna pustka” okazuje się godna refleksji, bo to przestrzeń wegetacji ludzi uwięzionych w codziennym kieracie. W tej jałowości i egzystencjalnym mozole rozgrywało się przecież „nasze życie”, a „życiu społeczeństwa polskiego” należy się upamiętnienie:

Wielka wystawa etnograficzna (a później może stałe muzeum i wielki ośrodek badawczy?) ukazująca życie Polaków po 1944 roku, byłaby poświęcona niepowtarzalności i szczególności naszego trwania. Marzy mi się, by to muzeum mieściło się w Warszawie, w Pałacu Kultury. (Prawdopodobnie ekspansja placówki zagarnęłaby z czasem wszystkie jego sale i proroctwo by się wypełniło: „Nadejdzie kiedyś dzień zapłaty, sędziami wtenczas będziemy my”).

s. 145

Przypominam, iż działo się to w roku 1988, więc wystawa mogła być tylko marzeniem i intelektualną prowokacją. Rozpoznaję tu

⁵ E. Graczyk: *Wystawa*. W: E a d e m: *O Gombrowiczu, Kunderze, Grassie i innych ważnych sprawach*. Gdańsk 1993, s. 144. Z tego wydania będziemy cytowali tekst Graczyk, przywołane fragmenty lokalizujemy, podając strony.

dwa źródła inspiracji: z jednej strony głośną wówczas *Małą apokalipsę* Tadeusza Konwickiego (z groteskową wizją uwiadu „socjalistycznej ojczyzny”), a z drugiej, zupełnie inny bestseller tamtych czasów — *Muzeum wyobraźni* Andre Malraux. To książka autobiograficzna, a zarazem album o sztuce różnych epok i kultur, dowodzący, że w strefie imaginacji (przy niewielkiej pomocy druku i papieru) można zbudować własne muzeum. I taką właśnie wirtualną konstrukcję zbudowała Graczyk, zagospodarowując w swojej wyobraźni przestrzeń wystawowych sal, ścian i gablot:

Wystawa ta usiłowałaby pokazywać, jak żyliśmy w Polsce Ludowej w latach czterdziestych, pięćdziesiątych, sześćdziesiątych. Ukazywałaby trwałość i zmiany naszego życia poprzez trwanie i przemiany otaczających nas rzeczy, przedstawień społecznych, słów.

s. 147

Rzeczy, podobnie jak w tradycyjnych ekspozycjach, znaleźć się powinny w centrum uwagi zwiedzających, a zarazem przywoływać swoje macierzyste środowisko i szerszy kontekst:

Zadaniem muzeum byłoby pokazanie, jak i co w tych latach jedliśmy, jak pisaliśmy, jak i gdzie pracowaliśmy. Ile ludzie zarabiali i na co wydawali pieniądze. Jak wyglądały ulice, domy, mieszkania w owych latach.

Ważne byłoby zwłaszcza to ostatnie — wydaje się, że żadne badania nie mogłyby być nadmiernie szczegółowe: na tej wystawie musiałoby znaleźć się dużo miejsca dla kuchni, łazienek, przedpokojów, dla prób odtworzenia historii różnych sprzętów: pralek, samochodów, odbiorników radiowych, telewizorów, meblościanek, dywanów. Firanek, zasłon, pościeli, piżam, szczoteczki do zębów, ubikacji i mydeł.

s. 147

Należało zatem sumiennie, a nawet żmudnie ogarnąć całe *residu*um przedmiotów, a równocześnie uprzytomniać ich historyczną już wartość i użyteczność. Graczyk pisze:

Trzeba wiedzieć, co się widzi, żeby naprawdę widzieć. Autorzy tej wystawy musieliby być bardzo czuli na problem znakowej, prestiżowej funkcji przedmiotów, na ich szczególną ekspresję (zwłaszcza problem ekspresji — jej braku — ubrań i mieszkań, dwu najważniejszych dziedzin wyrażania i maskowania siebie, swojej osoby). [...] Dlatego ważną częścią badań musiałaby być nie tylko historia „rzeczywistych”, realnie potrzebnych przedmiotów, ale również dzieje różnego rodzaju móđ, fobii, obsesji.

s. 148

Przedmiot ma tu zatem mówić nie tylko o sobie, ale o właścicielu, o jego guście i zasobności, a nawet lękach (szczególnie istotnych w totalitarnym świecie). A równocześnie przedmiot powinien jawić się z całą naocznością, a nawet przemawiać własnym głosem, co działo się dosłownie przy prezentacji radioodbiorników, telewizorów, ulicznych megafonów:

W specjalnych kabinach można by posłuchać minionych już intonacji i sposobów wymawiania, charakterystycznego „słodzenia” aktorów i aktorek (panującego do połowy lat sześćdziesiątych), nieudolnych dziecięcych intonacji polskich filmów. Nobliwych, familiarnych i „luzackich” spikerów polskiego radia, a także martwej polszczyzny „Dziennika Telewizyjnego”. Mowa Gomułki, Gierka (z gwarową ekstremą Grudnia), Jaruzelskiego, Urbana.

s. 150–151

Wystawiony przedmiot zdradza zatem wygląd, dźwięk nawet aurę, co pozwala zrozumieć, dlaczego stał się obiektem pożądania, ucieleśnieniem marzeń, skarbem, fetyszem, ale też kompromitującym rekwizytem, wreszcie zbytecznym śmieciem. Wizualizacja rzeczy łączy się z wyobrażeniem miejsc obszerniejszych niż mieszkanie czy sklep. Dlatego w wyobraźni Graczyk pojawiają się szerokokątne obrazy, swoiste panoramy, pokazujące obiekty uwikłane w najrozmaitsze porządki, dziedziny, estetyki, hierarchie:

Knajpy, bary mleczne. Restauracje, kawiarnie. Barszcz ukraiński, pierogi leniwe. Fasolka po bretońsku. Od pijackiej „okupacyj-

nej” knajpy (seta, flaki, bigos, schabowy z kapustą) do dyskoteki. Dwie formy gastronomicznej i obyczajowej ruiny, dwa sposoby istnienia lokalu w ruinie: integralna część wojennej i powojennej pijackiej, familiarnej knajpy egzystującej często w dosłownych, realnych zgłiszczach — i w e w n ę t r z n a dezintegracja własnego, „miejscowego” obyczaju w dyskotecę.

s. 149—150

Obrazy przechodzą w wyliczenia, a te jakby w litanie. Widać wysiłek autorki, aby uchwycić rzeczy w ruchu, aby przywrócić im pełnię życia, a zarazem ujawnić nędzę istnienia w nędznym świecie. Więc jeśli prezentuje się sferę alkoholową, to nie wystarczy przypomnieć nazw trunków, ich miar i cen, ani nawet przestrzeni baru wraz z jego zapachem i atmosferą; ważne są też obyczaje pijackie, wreszcie skutki picia — medyczne, społeczne, polityczne, a nawet duchowe:

Nieprzytomność, oszołomienia, nieobecność w teraźniejszości. Wódka, pijacy, alkoholicy. Rola wódki w różnego typu nieprzytomnościach, odurzeniach kraju. Rytm nieprzytomności, niebycia tu, szczególnej emigracji wewnętrznej. Aż po szaleństwo. Picia różnych zawodów, picia mężczyzn, alkoholizm kobiet. Rodziny pijaków.

Nieprzytomność młodości. Rezygnacja ludzi dorosłych, oświecenie starszych i starych. Zgody, kompromisy, apatie.

Amok muzyki.

s. 152

Widać, że projekt Graczyk jest całościowy, a nawet wszechogarniający, ale w jego „totalność” równocześnie wpisany jest brak, niedobór, niepełność. To nie są metafory, lecz dojmujące konkrety materii lichej. Mówimy przecież o rzeczach peerelowskich, których raczej brakuje niż zbywa, których bardziej się pożąda niż posiada, a samo posiadanie wiąże się z nietrwałością, obawą o utratę (zniszczenie, konfiskatę, rabunek). A wreszcie z udrękami właścicieli przedmiotów marnych ze swej istoty, a czasem „wybrakowanych” w sposób jawny (przypominam takie kategorie jak „II gatunek”, „odrzut z eksportu” itp.):

Może ta wystawa pozwoliłaby zobaczyć niecodzienność naszej kultury materialnej, dziwaczność naszych stosunków z przedmiotami, z narzędziami pracy, aktami posiadania.

s. 157

Coś nienaturalnego widać już na elementarnym poziomie potrzeb:

Głód, pragnienie, pożądanie ciała, rzeczy i pieniędzy wydaje się w PRL-u znakami jakiejś rzeczywistości niejasnej, chorej, wariackiej.

s. 155

Jedną z przyczyn tej patologii była oczywiście —

negatywna funkcja ideologii komunistycznej w naszym kraju, która w przedziwny sposób wpłynęła na ukonstytuowanie się układów międzyludzkich. Funkcji polegającej nie na tym co umożliwia, ale na tym, co blokuje, co niszczy. Funkcji izolującej, dezorientującej.

s. 154

Drugim, ale starszym i głębszym powodem „doświadczenia defektu, braku, niewygody” w relacjach z rzeczami były przeżycia pierwszych lat powojennych: „Powinniśmy ciągle pamiętać — pisze Graczyk — jak często ludzie żyli w zaadaptowanej ruinie. Długo mieszkaliśmy w zgłiszczach i powinniśmy o tym pamiętać” (s. 146). Ale nie powinniśmy też zapominać o traumie wojennej katastrofy (nalotu, pożaru, łapanek, wywózki, egzekucji), która wydarzyła się tak niedawno:

Na tej wystawie powinien znaleźć się dział poświęcony reakcjom ludzi, którzy naprawdę to przeżyli. Powinniśmy zbierać opisy i fotografie tych kilku rzeczy wyniesionych z utraconych domów, miast, ziemi. Powinniśmy starać się zobaczyć, odtworzyć w wyobraźni proporcje tego, czego już w takim kształcie nie ma: zobaczyć cały kraj, prowincję, miasto, dom, zbiorowość w stosunku do tego, co ocalało, w stosunku do fotografii, książki, łańcuszka, w stosunku do przypadkowego, wyniesionego z pożaru, z katastrofy przedmiotu.

s. 159

Obok przedmiotu realnego w galerii pojawiają się byty oniryczne, symboliczne, mityczne, archetypiczne, bo perspektywa poznawcza wystawy rozszerza się coraz dalej i głębiej w stronę socjologii, psychologii zbiorowości, psychoanalizy, etyki, filozofii pamięci czy historiozofii. Ale trzeba podkreślić, że punktem wyjścia do tych interpretacyjnych podróży zawsze jest naoczny, niejako fenomenologiczny ogląd rzeczy, próba ich „wywołania” i „wystawienia” przed nasze oczy. Więc raczej „wystawa” niż „muzeum”, które jako instytucja nobliwa ustaczejnia i uświęca zgromadzone eksponaty. Kolekcja z Pałacu Kultury potrzebuje pewnej dynamiki, ekspresji właściwej „ekspozycjom czasowym”, a także interpretacyjnej wnikliwości wystaw „tematycznych” czy „monograficznych”. Graczyk przywiązana jest do tytułowego słowa „wystawa”, wygrywa jego etymologiczną potencję, jakby chciała „wystawić” świat PRL-u w formie spektaklu. Píše o tym wprost: „między ludźmi a rzeczami rozgrywa się pewien dramat, a nawet tragedia” (s. 145). To bodaj kluczowe zdanie całego tekstu, autorka dostrzega „dramat, a nawet tragedię” tam, gdzie z pozoru (albo wedle ustaleń historyków) nie dzieje się nic. Odkrywa dyskretnie wymiary egzystencji, które kilka lat później Jolanta Brach-Czaina określi mianem „krzątactwa” (ile godzin, a nawet lat, zajmowało obywatelom PRL-u tyleż pasywne, co dramatyczne „stanie” w kolejkach?)⁶. *Wystawa* antycypuje zatem filozofię *Szczeliny istnienia* (także w jej wymiarze feministycznym) oraz inne koncepcje socjologiczno-antropologiczne, które dopiero teraz zyskują w Polsce uznanie.

Kiedy dziś czytam tekst *Wystawy*, to zaskakuje mnie decyzja kompozycyjna, aby w punkcie wyjścia, a zarazem w ideowym centrum ekspozycji usytuować obraz „morza gruzów” i „oceanu ruin” (słynne fotografie zburzonej Warszawy). Kuratorka nalega, aby zwiedzający nie spieszyli się do heroicznych scen odbudowy kraju ani do politycznego sedna epoki, tj. stalinowskiego „przykreślenia śruby”. Wczesny okres powojenny, etap przejściowy („bytowanie na zgłiszczach”) fascynuje Graczyk jako faza „prowizorki”, która okazała się przewlekła i dotkliwa, a w istocie założycielska dla życia w PRL. Aby uchwycić ten fenomen istnienia, mówi

⁶ Por. J. Brach-Czaina: *Krzątactwo*. W: Eadem: *Szczeliny istnienia*. Warszawa 1992, s. 72–107.

o „trwaniu tymczasowym”. Ta paradoksalna formuła nieuchronnie kojarzy się z „atopią” Rolanda Barthes’a, jak też z koncepcją „bezczasowego czasu” (*timeless time*) Manuela Castellsa, a zwłaszcza z ideą „nie-miejsca” (*non-lieux*), którą Marc Augé ogłosił po raz pierwszy w roku 1992⁷. Bo czy istnieje lepszy termin niż *non-places* na określenie osobliwego stanu rzeczy, jaki wykreowała „powojenna tymczasowość, prowizorka życia, ulic, piwnic, bunkrów, baraków, ogródków działkowych, graciarni, podwórek” (s. 146)? Mimo oczywistych różnic te katastroficzne „nie-miejsca” mają wiele wspólnego z hipernowoczesną „przestrzenią niczyją” dworców, terminali, supermarketów, autostrad, o których pisze Augé. W interpretacji Graczyk rzeczywistość peerelowska, także po uprzątnięciu gruzów, pozostawiała ludzi w „nowej pustce miejsc, których żaden ze znanych im języków nie opisał w sposób zadowalający. Umieszczeni zostali w przestrzeni wymyślonej, sztucznej więzi łączącej jednostki” (s. 154). Jeśli analogia pomiędzy „historycznym” dyskursem Graczyk, a „futurystycznym” dyskursem Marca Augé wyda się komuś naciągana, to zwracam uwagę na tytuły dwóch późniejszych książek tego autora: *Formy zapomnienia* (1998) oraz *Czas w ruinach* (2003)⁸. Zarówno Augé, jak i Graczyk próbują bowiem zobrazować (wystawić) trudną do wysłowienia egzystencję w „czasie zrujnowanym”, specyfikę bytowania w każdej chwili skazanej na „niepamięć”.

Skąd wzięło się to powinowactwo? Być może wynika ono ze wspólnego źródła, z podobnej koncepcji przestrzeni społecznej, w której rozgrywa się los zbiorowości masowych dojmująco rozproszonych i wyalienowanych? W wypadku autora *Nie-miejsca* oczywistym źródłem inspiracji były badania prowadzonego przez jego mistrza, Michela de Certeau, który bohaterem swoich studiów uczynił „zwykłego człowieka”. Wzięta pod lupę „przeciętna jednostka” oka-

⁷ Por. R. Barthes: *Atopia*. W: Idem: *Roland Barthes*. Przeł. T. Swoboda. Gdańsk 2011, s. 59; M. Castells: *Spółczesność sieci*. Przeł. K. Pawłus. Warszawa 2007; M. Augé: *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Przeł. R. Chymkowski. Warszawa 2010.

⁸ Por. M. Augé: *Les Formes de l'oubli*. Paris 1998; Idem: *Le Temps en ruines*. Galilée 2003.

zuje się „nieprzeciętna”, a nawet „niezwykła” (mimo, że permanentnie gubi się w tłumie, a nawet traci imię). Autor *Wymyśleć codzienność*

Zastąpił zakładaną bierność konsumentów przekonaniem (popartym argumentami), że istnieje twórczość zwykłych ludzi. Twórczość kryjąca się w plątaninie cichych, dyskretnych i skutecznych podstępów, dzięki którym każdy wynajduje dla siebie jakiś własny sposób wędrowania przez gąszcz narzuconych mu produktów⁹.

Francuski uczony próbuje zrozumieć społeczeństwo konsumpcyjne, porównując je do zbiorowości skolonizowanych Indian, którzy pod pozorem bierności, a nawet uległości, wykonują mnóstwo dyskretnych, wręcz niewidzialnych „mikrosprzeciwów”. Ta permanentna mikroaktywność uciskanych przypomina „bierny opór” peerelowskich mas opisanych przez Graczyk. Tym bardziej, że de Certeau (i zespół jego uczniów) postępuje podobnie — analizuje głosy konkretnych ludzi (bezrobotnych, starców, kobiet), bada ich słownictwo, akcent, zagląda do koszyków z zakupami i do garnków, do zeszytów z przepisami kulinarnymi. Dostrzega osobliwości ubrania, gesty, konwenanse, przesady, zwyczaje seksualne, sposób umeblowania pokoiów, wyposażenie kuchni i łazienki. A przy tym, podobnie jak narratorka *Wystawy*, konstruuje łańcuchowe wyliczenia, żongluje cytatami z różnych autorów (i dziedzin), mnoży dygresje, posiłkuje się śmiałymi metaforami. De Certeau (podobnie jak Graczyk) rezygnuje z uczonego żargonu socjologii, obficie czerpie z literatury (m.in. z twórczości Gombrowicza), chętnie też miesza gatunki i stosowane metody. Nic zatem dziwnego, że stylistyczne podobieństwo z tekstem *Wystawy* bywa niekiedy uderzające (szczególnie unaocznia to podobieństwo stosowanych podtytułów)¹⁰. Trudno tu jednak mówić o bez-

⁹ M. de Certeau, L. Giard, P. Mayal: *Wynaleźć codzienność*. T. 2: *Mieszkać, gotować*. Przeł. K. Thiel-Jańczuk. Kraków 2011, s. VI.

¹⁰ Oto tytuły rozdziałów drugiego tomu dzieła de Certeau: *Dzielnica, Handel w dzielnicy, Chleb i wino, Koniec tygodnia, „A na zakupy do Roberta”, Duchy miasta, Prywatne przestrzenie, Sztuki odżywiania, Danie dnia, Sekwencje gestów, „Tak naprawdę gotowanie mnie niepokoi...”*. Dla porównania śródtytuły *Wystawy* Graczyk: *Początek: trzeba im zabrać nasze grzyby, Rzeczy, przedstawienia, słowa, Głosy kolejki, Zamknięte układy i zależności, Światy specjalne, zamknięte, trwałe*.

pośrednim wpływie, gdyż pierwszy tom *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, choć opublikowany został w roku 1980 (przekład angielski w 1984), to w Polsce epoki stanu wojennego (i przez wiele kolejnych lat) był zupełnie nieznany. Dopiero mocno spóźniona polska edycja tych prac z lat 2008–2011 zwróciła uwagę na twórczość francuskiego jezuitę. Tym niemniej ośmielałam się zaryzykować stwierdzenie, że *Wystawa PRL w Pałacu Kultury* jest — przy zachowaniu wszelkich proporcji — polskim odpowiednikiem *Wynaleźć codzienność*. Ten niezwykle subtelny esej wydaje mi się najbardziej przekonującą prezentacją PRL-u, jaka dotychczas powstała na ten temat.

Socland

Mój nieumiarkowany zachwyt dla *Wystawy* wiąże się też z zachwałą „przedwczesnością”, a nawet profetyzmem tego eseju. Napisany w schyłkowym okresie Polski Ludowej, na krótko przed Okrągłym Stołem, proponował ogląd żywego jeszcze PRL-u jako formy wyczerpanej, gasnącej, więc lada moment domagającej się muzealnego upamiętnienia. Graczyk nie marzyła o likwidacji „komuny” ani nawet o jej niedalekim pogrzebie, lecz wybiegała w przyszłość znacznie śmielej, wręcz szaleńczo — projektowała stosowny „nagrobek”. To, co na początku było tylko myśleniem życzeniowym i autoterapią, nadszpodziewanie szybko stało się faktem. Któż mógł pomyśleć, że jeszcze w trakcie szlifowania tekstu zniknie Polo-Cockta, ORMÓ, Pewex? A już wtedy powinno stać się oczywiste, że te znienawidzone lub wzgardzane obiekty należy szybko wstawić do jakiejś „izby pamięci”, bo inaczej przepadną w otchłani zapomnienia. Graczyk przeczuwała to zagrożenie, słusznie obawiała się zbiorowej amnezji. Ale cóż mogła zrobić więcej? Jej głos nie wywołał dyskusji ani nawet szerszego zainteresowania — to cena, jaką płaci się często za myśl nadto śmiałą i oryginalną. Lecz dlaczego *Wystawa* pozostaje tekstem zapomnianym aż do chwili obecnej? Ta ignorancja ma znamiona skandalu, ale widzę tu jeszcze jedną trudną do wyjaśnienia osobliwość. Dlaczego przez wiele lat nikt inny spośród milionów Polaków (a także instytucji państwowych, partii politycznych, orga-

nizacji pozarządowych) nie wpadł na analogiczny pomysł „wystawienia” resztek po PRL-u?

Całkowita niemal cisza na ten temat panowała przez pierwszą dekadę wolności, jeśli nie liczyć pewnego niepokoju związanego z losem Pałacu Kultury. Po roku 1989 w mediach sporadycznie pojawiały się pytania dotyczące jego przyszłości: czy powinien zostać zburzony, czy tylko zasłonięty? Bo jeśli go zostawić, to koniecznie trzeba zmienić symboliczną funkcję, tak, aby „dar narodu radzieckiego” przestał być znakiem sowieckiej dominacji. Ale jak tego dokonać? Pomysł przekształcenia „Pekinu” w muzeum zawisł w powietrzu, jednakże faktem stał się dopiero w roku 1998 wraz z powołaniem specjalnej fundacji. Jej deklarowanym celem było „przekazanie następnym pokoleniom prawdy historycznej o realnym socjalizmie przez zaprojektowanie, utworzenie i prowadzenie *SocLandu — Muzeum Komunizmu*”¹¹. Na czele fundacji stanęły 3 wybitne osobistości powszechnie kojarzone z opozycją antykomunistyczną: Andrzej Wajda, Jacek Fedorowicz i Czesław Bielecki. Zespół złożony z reżysera, satyryka i architekta powinien gwarantować powstającemu muzeum teatralny rozmach, przestrzenną wyobraźnię oraz odrobinę dystansu, a nawet humoru. Najważniejszy w tym gronie okazał się Czesław Bielecki — najaktywniejszy politycznie i najbardziej kompetentny. To on przygotował wstępny projekt całości, a potem dokonał kilku korekt (makietę można zobaczyć na stronie Muzeum). Z ówczesnych zapowiedzi wiadomo, że zasadnicza część instytucji (1 300 m²) znaleźć się powinna w podziemiach Pałacu, zajmując dwie potężne kondygnacje o wysokości 7 m. Do przestrzeni wystawowej prowadzić miały schody ruchome usytuowane na placu Defilad blisko wejścia do Teatru Dramatycznego. Na powierzchni elementem dekoracyjno-symbolicznym stać się miała kamienna głowa Stalina — element rozbitego pomnika tyrana. Zasadnicza część ekspozycji wizualizować powinna życie codzienne — obok galerii rzeczy powszechnego użytku znaleźć się tam miały rekonstrukcje rozmaitych instytucji: baru mlecznego, urzędu, ale też ubeckich kazamatów (wraz z narzędziami tortur). Obrazowaniu życia

¹¹ Dostępne w Internecie: futuwwa.pl/socland_muzeum_pamieci_komunizmu [data dostępu: 6.04.2013].

społecznego w różnych aspektach, wymiarach, nastrojach pomagać miały fotografie, plakaty, filmy, programy telewizyjne i radiowe, a nawet głos „zagłuszarki” tłumiącej audycje Wolnej Europy. Wykorzystać planowano „gabinety figur woskowych”, jak też rozmaite środki techniczne, pozwalające na efekty interaktywne. Placówka winna być nowoczesna i atrakcyjna dla publiczności, a co z tym się wiąże — dopuszcza elementy rozrywkowe (ta doza ludyczności najbardziej odróżnia ją od *Wystawy* Ewy Graczyk). Otwarcie zaplanowano na 25. rocznicę Sierpnia '80, czyli na rok 2003, co jednak nie doszło do skutku z powodu braku inwestorów. W tym samym roku prezydentem Warszawy został Lech Kaczyński i sprawa nabrała tempa, ale na krótko. Kolejna reaktywacja dokonała się z inicjatywy nowego prezydenta: w roku 2007. Hanna Gronkiewicz-Waltz zapowiedziała oddanie obiektu na 30-lecie Solidarności (2010), a potem na EURO 2012. Bez skutku. Dlaczego się nie powiodło? Raz brakowało woli politycznej, innym razem środków (ok. 40 mln zł), a pewnie też zgody. Przełomowym momentem zdaje się rok 2005, kiedy projekt uzyskał wsparcie władz stołecznych, ale prawo o zamówieniach publicznych wymagało ogłoszenia przetargu. Na formułę otwartego konkursu nie zgodził się Bielecki; jako pomysłodawca muzeum i wykonawca wstępnego projektu uważał go za swoją własność, która powinna być chroniona prawem autorskim, a nie wystawiana do „zawodów”. Wobec legislacyjnego impasu prezydent Kaczyński powołał kilkusobowy Zespół ds. Budowy Muzeum, gwarantujący ciągłość przedsięwzięcia, a zarazem kuratelę nad zgromadzonymi dotychczas eksponatami (istnienie tej komórki w ratuszu budziło liczne kontrowersje, szczególnie w trakcie kampanii wyborczej). O statusie muzeum ostatecznie zdecydowała Rada Miasta, która 10 sierpnia 2011 roku podpisała likwidację. Ciekawe, co stało się z eksponatami — oryginalną trybuną, krzesłem z pokoju przesłuchań, butelką po wódce, którą wypili budowniczowie Pałacu?

Duperele PEERELU (glossa)

Rozważając problemy, jakie wiążą się z pamięcią o PRL, wypada stwierdzić, że takich trudności nigdy nie sprawiała sama nazwa tego

zjawiska, jego „logo”. To zastanawiające, jeśli zdamy sobie sprawę, że nazwa konkurencyjna, „Polska”, mimo swej oczywistości i neutralności wywoływała wśród użytkowników pewne napięcie. Mało kto o tym dziś pamięta, a nawet trudno w to teraz uwierzyć, ale od początku lat dziewięćdziesiątych przez prawie dwie dekady to „święte” słowo stanowiło rodzaj tabu. Polacy niemal powszechnie unikali imienia ojczyzny, stosując rozmaite uniki, peryfrazy, omówienia, a w ostateczności używali formy „w tym kraju” (dziennikarze i językoznawcy, których raziło to wyrażenie, sugerowali wersję „w naszym kraju”). Proces, o którym mówię, jak zresztą większość zjawisk językowych, rozgrywał się w zbiorowej nieświadomości, więc dokumentacja nie była oczywista. Ale udało mi się zgromadzić liczne przykłady i nieliczne wyjątki. Ankietowałem, prowadziłem wywiady, próbowałem socjolingwistycznych i psychoanalitycznych analiz, a w końcu w roku 2011 wygłosiłem referat na ten temat¹². Kiedy dziś powracam do notatek sprzed zaledwie dwu lat, to ów problem wydaje mi się całkowicie nieaktualny i anachroniczny, a nawet trudny do wyobrażenia. Wraz z uchyleniem językowego tabu, które tak bardzo mnie irytowało i fascynowało zarazem, problem zniknął. Domyślać się tylko można, że niewymowność „Polski” uchyliły dwa zdarzenia i związane z nimi wielkie emocje społeczne: zarówno tragiczne (katastrofa smoleńska w 2010 roku), jak i ludyczne (EURO 2012). Przestałem się zatem dziwić, dlaczego dostojne słowo „Polska” grzęzło w gardłach rodaków, ale wciąż się zastanawiam, dlaczego językowy bękart — „PRL” zawsze prześlizgiwał się bez zająknienia.

Oficjalnej nazwy „Polska Rzeczpospolita Ludowa” (zadekretowanej dopiero 22 lipca 1952 roku) nikt nie używał (poza państwowym rytuałem), zaś o „Polsce Ludowej” mówiło się i słyszało tylko sporadycznie, gdyż częściej używać tej nazwy nie było potrzeby, skoro wszyscy (bez względu na poglądy) mówili (i nadal mówią) o „PRL”. Przed tym słowem nikt się nie wzdrygał, nie wahał, nie gryzł w język, zarówno w życiu oficjalnym, jak i prywatnym (tak w mowie, jak i w piśmie). Ta łatwość użycia jest zdumiewająca, jakby nazwanie

¹² Referat pt. *Logos Polska, logo PRL* przedstawiłem na sesji: *Polska jako tekst, Polska jako spektakl*. [Nadbałtyckie Centrum Kultury]. Gdańsk, 13. – 14.12. 2010.

PRL-u „peerelem” było aktem zgody narodowej, szczególnie adekwatnym, fortunnym i satysfakcjonującym wszystkich obywateli.

Popularność tej nazwy ma zapewne związek z jej leksykalnym statusem skrótowca. Twórcy PRL-u nie wstydziła się tego neologizmu (językowego nowotworu), bo nowa nazwa podkreślała akt ustanowienia nowego porządku, przydawała splendoru władcom podbitego kraju, potwierdzała ich kreacyjną zdolność, *quasi*-boską moc. Co więcej, użycie formy skróconej było akcesem do nowoczesności, z jej logiką, ekspresją i ekonomią, tzn. z wszechobecną szybkością, siłą, skutecznością, wydajnością, zdolnością kondensacji. I jeśli nawet owo trójliterowe *logo* zdradzało sowiecki rodowód (albo przynajmniej inspirację), to skądinąd wiadomo, że skrótomania nie była domeną Związku Radzieckiego, gdyż podobną tendencję właściwą biurokratyzowanej nowoczesności znano już w przedwojennej Polsce (wtedy kojarzono ją z „amerykanizacją”).

Nazwę „PRL” akceptowali także (może jeszcze chętniej?) jej przeciwnicy. Nowość i obcość terminu podkreślały rozbrat z narodową tradycją, separowały ją od dostojnego imienia ojczyzny. W wymiarze estetycznym sztuczność skrótu „PRL” kontrastowała z prostotą i naturalnością słowa „Polska”. Nie miała też blasku modernistycznej wzniosłości, efekt był raczej komiczny, wręcz groteskowy. Skrótowiec ów kojarzyć się mógł z siermiężną pokracznością niezgrabnych nazw innych państw „bratnich”, choćby „dedeeru” (nazywanego też „enerdówkiem”), czy trudno wymawialnego „ZSRR”, w którym dźwięczało echo „dołu cielesnego” (ser, srom, sranie). Ale też z rodzimymi „potworkami językowymi” (tak się wówczas mówiło) tworzącymi logosferę epoki: TPPR, CRZZ, SZSP (czyli „zsyp”), FWP, GS, WRON (nazywany „wroną”) itd. Żeby jednak odczuć to w całej pełni, najlepiej zestawień kluczowe słowo z brzmiącymi podobnie, co słychać w parzystych zestawieniach: PRL — PGR, PRL — PPR, PRL — PZPR, PRL — PZPN, PRL — PKWN, PRL — PDT itp. Mam wrażenie, że właśnie w brzmieniu, w echach, konsonansach, w asocjacjach dźwiękowych i semantycznych tkwi sedno problemu. Szukając zatem Kratylejskiego klucza, znajduję go, podobnie jak de Saussure, w wymowie ukrytego anagramu. Nie jest to jednak zaszyfrowana

głęboko tajemnica¹³, lecz trywialny, ogrywany niegdyś przez kabarety głęboki rym peerel — (du)perel. Nie chodzi bynajmniej o wulgarną deprecjację, sponiewieranie analnym skojarzeniem: „PRL jest do dupy!”. Ludowe przywołanie „dołu cielesnego” dać bowiem powinno — jak chce Bachtin — pewną dozę energii, a chodziło tylko o lekceważące pomniejszenie i reifikację. O redukcję PRL-u do rzędu rzeczy najdosłowniej pospolitych: nieudanych, bezużytecznych, do „dupereli” właśnie.

„Jak cudnie się żyło!”

Kiedy latem 2010 wracałem z długich zagranicznych wakacji, pierwszy postój na stacji benzynowej koło Suwałk okazał się sporym zaskoczeniem. Po miesiącu spędzonym w lesie (bez radia, gazet, literatury, a nawet bez polskiego słowa) z ciekawością spojrzałem na pierwszą książkę w ojczystym języku, która wystawiona została na ladzie tuż obok kasy. Zaszokowała mnie okładka: na burej czerwieni zobaczyłem wielkie logo „PRL” i podtytuł: „jak cudnie się żyło!”¹⁴ Czyżby podczas mojej nieobecności w kraju zmienił się ustrój? Ochłonałem po chwili, bo tytuł widniejący na tle fotografii z epoki Gierka i Gomułki brzmiał jednak prześmiewczo, a nazwisko autora, Wiesław Kot, nie zapowiadało postkomunistycznych sentymentów. Wątpliwości rozwiązała nota na czwartej stronie okładki — „Zabawna książka, z nutką nostalgii opisuje trudne czasy PRL-u”.

W trakcie lektury zorientowałem się, że anegdotyczno-szyderczy ton narracji (bliski stylu Tyrmanda) jest ostrzejszy niż głosi reklamówka, ale nadal czułem pewien niepokój. Owszem, o „trudnych czasach” wolno, a czasem nawet warto mówić „zabawnie”, natomiast do „nutki nostalgii” nie byłem przygotowany. Może ludzie wzruszają się samym przypomnieniem młodości, ale przeżyta trau-

¹³ Anagramami słowa „PRL” są też nazwy własne: LPR (Liga Polskich Rodzin) oraz nazwiska (Lepper). To powinowactwa zdają się tyleż przypadkowe, co znaczące, jednakże interpretacja podobnych kalamburów byłaby już karkołomnym przedsięwzięciem.

¹⁴ W. Kot: *PRL jak cudnie się żyło!* Poznań 2008.

ma wymaga dystansu nie tylko czasowego, lecz także intelektualnego. A ja nie pamiętam, aby życie w PRL-u doczekało się w wolnej Polsce wnikliwej uwagi: wiernego opisu, historycznych dociekań, analiz, poważnych sporów, a wreszcie osądu, po którym pożądany zdaje się luz, a nawet nonszalancja. Ale skoro ten proces nie dokonał się w ciągu dwóch dekad od upadku ustroju, to jak mogło się to wszystko wydarzyć w ciągu miesiąca moich zagranicznych wakacji (na dodatek w „sezonie ogórkowym”)?

Ważną informacją była też cena książeczki ostentacyjnie obniżona z 25 na 15 zł. To sygnał, że ludyczna prezentacja PRL-u nie była bestsellerem ani skandalem, ani nawet wydawniczą nowością. Wkrótce zorientowałem się, że albumik poznańskiego wydawnictwa Publicat z 2008 roku nie był też unikatem. Zawartość książki, a nawet projekt okładki uderzająco przypomina bowiem leksykon Bartka Koziczyńskiego *333 popkulturowe rzeczy... PRL* (Poznań: Vesper, 2007), którego wydanie jest bardziej efektowne. Z tego źródła zaczerpnął Kot (albo mimowolnie powtórzył) niektóre zdjęcia (np. modelkę Hofflandu czy butów Relax) i sięgnął po te same gadzety (pralka Frania, syrena, Polo-Cockta, saturator, jeansy odra, perfumy „Pani Walewska”), a zwłaszcza postacie (Bolek i Lolek, J 23), dorbabiając do nich własne narracje. To samo wydawnictwo w tym samym — 2007 roku opublikowało jeszcze dwie humorystyczne antologie: *Dowcipy PRL-u* i *Absurdy PRL-u*, co jednak nie gwarantuje mu splendoru pierwszeństwa. Prawdziwym potentatem okazało się bowiem warszawskie Wydawnictwa Trio, którego seria: *W Krainie PRL* obejmuje aż 52 pozycje. Pod baśniowym tytułem kryje się zasłużona inicjatywa naukowa, której redaktor, profesor Marcin Kula, przez wiele lat rekomendował typowe prace historyczno-polityczne dotyczące realnego socjalizmu, ale od roku 2005 wprowadził „lżejsze” tytuły: *Syrena samochód PRL* (K. Móraski, 2005), *Wakacje w PRL* (P. Sowiński, 2005), *Scena rockowa w PRL* (D. Zieliński, 2005), *Texas-land. Moda młodzieżowa w czasach PRL* (A. Pelka, 2007), *PRL się śmieje. Polska komedia filmowa 1945–1989* (M. Talarczyk-Gubała, 2007). Wtórny wobec tych edycji zdaje się zatem projekt Małgorzaty Szpakowskiej: *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach* (2008) czy eseistyczna książeczka Izabeli Jarosińskiej pt. *Było i tak. Życie codzienne w Pol-*

sce 1945—1989 (2009); trochę z boku sytuuje się świetna *Cywilizacja „Przekroju”* (2009) Justyny Jaworskiej. W roku 2006, kiedy temat zaczął zdobywać popularność, w serii Wydawnictwa Dolnośląskiego: A to Polska Właśnie ukazało się II wydanie *PRL-u dla początkujących* Jacka Kuronia i Jacka Żakowskiego. Konwersacje prowadzone przez autorów w roku 1995 w starym stylu „antysocjalistycznym” zostały teraz przekształcone w „ilustrowany przewodnik po peerelowskim półwieczu”. Ten edytorski „lifting” jest uderzającym przejawem komercjalizacji staroświeckiego tematu. Tendencja ta przybrała jeszcze na sile w grudniu 2010, kiedy z reklamowym rozgłosem weszły na rynek aż trzy pozycje pomyślane jako prezenty pod choinkę: *Peerel na widelcu* Błażeja Brzostka (książka kucharska ostentacyjnie sponsorowana przez FWP), *Spacerownik. Warszawa śladami PRL-u* Jerzego S. Majewskiego oraz *Zielone pomarańcze, czyli Peerel dla dzieci* Anety Górnickiej-Boratyńskiej (z ilustracjami Bohdana Butenki) — leksykon adresowany do siedmiolatków!

Te ostatnie publikacje zdradzają narastającą nostalgię za rekwizytami Polski Ludowej, choć symboliczny początek tej „rewizjonistycznej” fali dostrzegam już w publicystycznym pamiętniku Katarzyny Weiss, *Gra w kapsle czyli autolustracja dziecka PRL-u* (Vesper, 2008). Widać zatem wyraźną linię rozwojową: prace popularnohistoryczne ustępują miejsca pisanym z dozą humoru leksykonom, które z kolei wypierane są przez jeszcze bardziej kolorowe i luksusowe wydawnictwa albumowe. Obserwację rynku przerwałem w roku 2010, kiedy „moda na PRL” przybrała już lawinową postać. Do tematu wróciłem tylko raz za sprawą książki Izabeli Meyzy i Witolda Szablowskiego, *Nasz mały PRL. Pół roku w M-3 z trwałą, wąsami i maluchem* (Kraków: Znak, 2012), bo tu znajduję apogeum opisywanego zjawiska. Jest to dokumentacja socjologicznego eksperymentu, polegającego na sześciomiesięcznej rekonstrukcji życia w dawnym stylu. („Zamieszkali w bloku z wielkiej płyty, zrezygnowali z Internetu i komórek, a po Warszawie jeździli fiatem 126p. Dziecku wręczyli zabawki pamiętające czasy Jaruzelskiego, a w ich kuchni zagościły dania polecane przez „Przyjaciółkę”)¹⁵. Pomyśl takiej inscenizacji wydał mi się za-

¹⁵ I. Meyza, W. Szablowski: *Nasz mały PRL. Pół roku w M-3 z trwałą, wąsami i maluchem*. Kraków 2012.

bawny, choć wątpliwy poznawczo, gdyż wizja lat osiemdziesiątych bez Służby Bezpieczeństwa i cenzury nie jest imitacją PRL-u, lecz jego idealizacją. Ale oburzyła mnie dopiero notka na okładce, wedle której „Iza i Witek postanowili nas przenieść w realia przełomu lat 1981/1982” i w ten sposób „Zabrali nas w sentymentalną podróż”. Czy powrót do realiów „stanu wojennego” może mieć jakiekolwiek walory „sentymentalnej” przygody? I czy autorzy znaleźli wreszcie odpowiedź na pilotujące całość pytanie — „czy dziś żyje się nam lepiej”? Zakończenie książki pozostawia nas w niepewności. Naprawdę tego nie wiedzą? Może powinni zrekonstruować także egzystencję w więzieniu czy obozie dla internowanych (nie mówiąc o łagrze lub lagrze), wszak tam też byłoby wolni od Facebooka, e-maili, kredytu na mieszkanie, a zwłaszcza od kapitalizmu, który doskwiera im potwornie?

Good bye, Lenin

Aby przełamać niesmak, sięgam po „literaturę piękną” z pierwszej dekady XXI wieku. Tę samą przeszłość pisarze przywołują z nieporównywalnie większą powściągliwością; chłodna rzeczowość w ewokowaniu materialnych drobiazgów charakterystyczna jest dla ich epickich obrazów realnego socjalizmu, takich jak: *Bambino* Ingi Iwasiów (2008) czy *Piaskowa Góra* Joanny Bator (2009). Gadżety, odnotowane w autobiograficznej prozie kobiet, pojawiają się także w nostalgicznej poezji „chłopięcej” z tego samego okresu. Grzegorz Kwiatkowski w roku 2008 wspomina perfumy „Pani Walewska” i „płonącą stodołę” (Czesława Niemena?); Jakub Wojciechowski w roku 2009 — piosenki zespołu Brekout, zeppelinów, „radio luksemburg”, woodstock, „poli raksy twarz”; a Roman Honet w tym samym roku przyzywa fetysze rodzimej radiotechniki — diorę i unitrę¹⁶. Historyk literatury najnowszej rozpozna tu wpływ nieco starszych kolegów po piórze — Dariusza Suski i Tomasza Różyckiego. Przypomnijmy *Wszystkich naszych drogich zakopanych*,

¹⁶ Por. G. Kwiatkowski: *Przeprawa*. Gniezno 2008, s. 1, 20; J. Wojciechowski: *Senne porządki*. Wrocław 2009, s. 7, 51; R. Honet: *Baw się*. Wrocław 2009, s. 7.

tom wierszy z 2000 roku, gdzie wizję dzieciństwa dookreślał: POM, MO, Czterej pancerni i Planeta małp, a poetycka proza *Dwunastu stacji* (2005) przyniosła podobną kolekcję realiów: autosan, aviomarin, Tomek Wilmowski, „Magazyn Rodzinny”, pasta behape¹⁷. Ale najlepszym podsumowaniem literatury ostatniej dekady może być brawurowy monolog tytułowego bohatera *Barbary Radziwiłłówny z Jaworzna-Szczakowej* Michała Witkowskiego:

Powiem tak: w butach Relax chodziłem, w duraleksie kawę piłem, na zegarek elektroniczny (z kalkulatorkiem) spoglądałem, używanego malucha wersja „Sahara” nabyłem, jedną z pierwszych w Jaworznie antenę satelitarną zamontowałem, na wypoczynku w kolorze kawa z mlekiem wypoczywałem — oto moja spowiedź z konsumpcyjnych grzechów dziecięcia wieku¹⁸.

Autor powieści (rocznik 1975), podobnie jak większość przywołanych pisarzy, należy do pokolenia trzydziestolatków, dla których PRL był tylko krótkim epizodem dzieciństwa, z którego rzewnie zapamiętali jedynie owe gadzety traktowane jak zabawki. (Jacek Dukaj, jako autor *Wronca*, pozbawiony *Teleranka* przez gen. Jaruzelskiego, z grudnia 1981 wyniósł tylko baśniową fantasmagorię). Jednakże autor *Barbary Radziwiłłówny z Jaworzna-Szczakowej i Lubiewa* (podobnie jak Iwasiów i Bator) próbował rekonstruować także pamięć materialną pokolenia swoich rodziców. Jakby ich ponaglał czy nawet wyręczał, wszak ze wspomnieniami nie należy zwlekać. Jeżeli rację ma autor *Kinderszenen* (2008), to znaczy, że dzisiejsza „peerelomania” jest ostatnią szansą na wyprzedaż masy spadkowej, zanim tamta tandeta całkowicie nie pójdzie w rozsypkę.

Ale dlaczego fala przypomnień przyszła tak późno? Rozumiem, że wyobrażenia poetów ma swój melancholijny rytm, ale co wcześniej robili nasi historycy, etnografowie, antropolodzy, socjologowie i politolodzy? Dlaczego dopiero w roku 2005 pojawiły się

¹⁷ Por. D. Suska: *Wszyscy nasi drodzy zakopani*. Warszawa—Wołowiec 2000; T. Różycki: *Dwanaście stacji*. Kraków 2005.

¹⁸ M. Witkowski: *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*. Warszawa 2007, s. 24.

pierwsze monografie syrenki, wczasów FWP i bigbitu? Dlaczego właśnie wtedy tak skrupulatnie podchwycili temat wydawcy popularnych leksykonów i antologii? (Do teraz na naszych oczach rozgrywa się wielka wyprzedaż pamiątek po Polsce Ludowej i komercyjna fala słodko-mdlącej nostalgii). Ale co zdarzyło się przed rokiem 2005? Co zainicjowało ten ruch? Jaki impuls odczuli historycy tak nagle zmieniający zainteresowania? Co kazało im dopiero w roku 2003 i 2004 pochylić się nad „filuternymi” realiami Polski Ludowej?

Pod tą datą w kalendarzu znajduję tylko jedno znaczące zdarzenie — premierę filmowego bestsellera Wolfganga Beckera *Good Bye, Lenin!* (2003). Jestem przekonany, że ten a nie inny impuls otworzył oczy polskim uczonym i dał szansę porozumienia z szeroką publicznością. Bez niemieckiej komedii z hollywoodzkim adresem powstać by nie mogły wymienione publikacje naukowe i popularnonaukowe, gdyż badaczom brakowało wyobraźni i języka do opisu codzienności. Nie wystarczała znajomość dokonań szkoły „Annales”, konieczne okazały się obrazy nostalgii za ogórkami spreewaldzkimi, trabantem i ubraniami z dederonu.

Od Wystawy do Oranżady

Czy Polacy rzeczywiście musieli czekać na pomoc niemieckiego reżysera? Czy nie mieliśmy swojego własnego „Pożegnania z Leninem”? Jeszcze raz trzeba zatem przypomnieć *Wystawę PRL w Pałacu Kultury*, bo znaleźć tam można podobne walory i inne jeszcze zalety. Ale Ewa Graczyk niestety nie nakręciła filmu ani nawet nie napisała komedii, a na domiar złego jej esej pojawił się zbyt wcześnie.

Perspektywę tak dyskretnie otwartą w roku 1988 projektem gdańskiej polonistki zamyka w roku 2005 (z pewnym rozgłosem) świetny tom wierszy Jerzego Jarniewicza pt. *Oranżada*. Tak, zamyka, bo potem następują tylko jałowe repetycje i międlenie oczywistości połączone z komercyjną wyprzedażą pamiątek. Dlatego warto porównać punkty alfa i omega naszej rozrachunkowej opowieści o PRL-u. Jeśli Graczyk umieściła go w „muzeum imaginacji”, to Jarniewicz

po upływie prawie 20 lat zwiedza już tylko „ruiny pamięci”. Bo przeszłość, jak głosi tytuł wiersza, to *Znikający punkt*:

Wyjść można skądkolwiek. Choćby
Ze słów. Z herbaty ulung. Z psa, który jeździł koleją.
Z „Wielokropka”. Z Filipinek. Z cytatu w języku
obcym (*und morgen die ganze Welt?*). Z cudzej
myśli („świat nie jest taki zły”). Z miejsca
w tamtym czasie [...]¹⁹.

PRL przeminął, ale poeta pamięta, Jarniewicz pamięta nie tylko herbatę ulung, program Wielokropek i Filipinki, ale jeszcze pastylki akron, kawę marago, kobrę, Kapitana Żbika, Michaja Burano, Bandaranaike, „Kraj Rad”, „Głos Wybrzeża” (niesiony przez psa w piosence Czerwonych Gitar), Muslima Magomajewa, Brigitte Bardot i dużo więcej. A przede wszystkim bogactwo fraz („świat nie jest taki zły”) refrenów i tytułów piosenek („Tych lat nie odda nikt”), jakby był Joycem PRL-u, jakby nasłuchiwał się Kunickiej i Santor razem ze Zbigniewem Herbertem (autorem niesamowitego wiersza pt. *Dalida*)²⁰. Ale jest jeszcze jedna różnica: jeśli autorka *Wystawy* potrzebowała do swojej ekspozycji przestrzeni całego niemal Pałacu Kultury, to Jarniewicz (podobnie jak Suska i Różycki) zadowala się tylko jedną „izbą pamięci” — salą gromadzącą rekwizyty związane z dzieciństwem (kalkomanie, wesołyje kartinki, czterej pancerni, składka na FOS itp.), wśród których absolutnie króluje tytułowa oranżada (w proszku).

Widać zatem, że przetrwały tylko peerelowskie „duperele”, a raczej ich nazwy, zgrzebne etykiety, to wszystko, co semiotyka określa mianem oznaki, choć one też nie mają gwarancji trwałości. „Bliski jest już chyba czas — zauważył w roku 2006 Stefan Bednarek — w którym trzeba będzie wydawać słowniki języka PRL-u, wyjaśniające znaczenie charakterystyczne dla tego okresu słów i zwrotów. [...] Do historii języka przeszły już słowa: »badylarz, pewex (giewex), cinkciarz, no-

¹⁹ J. Jarniewicz: *Znikający punkt*. W: Idem: *Oranżada*. Wrocław 2005, s. 8.

²⁰ Więcej pisałem o tym wierszu w studium: „*Dalida*”. *O muzyce i anagramach Zbigniewa Herberta*. W: „*Anthropos? Czasopismo naukowe przy Wydziale Filologicznym UŚ*” 2007, nr 8–9.

menklatura, czyn partyjny, docent marcowy, złodziejówka, demokratka itd.«²¹. Widać, że wrocławski historyk badający *Scenariusze peerełowskiej codzienności*, nie czytał *Oranżady* opublikowanej rok wcześniej właśnie we Wrocławiu (Biuro Literackie), zawierającej dramatyczne świadectwo zapomniania tych słów. Jarniewicz rozumuje podobnie, ale bez cienia żalu kryjącego się za naukowym obiektywizmem:

[...] A skoro ty taki wymowny,
wyjaśnij słowa: sputnik, Muslim Magomajew,
aparaczyk. Wtedy, być może, uda ci się
wyjść z życiem z czeskiego filmu trzy razy
pod rząd. Bo nakręcony jak ruski zegarek
nie przestajesz opowiadać szmuglowanych historii.
Choć nie znam komu je potem snujesz,
ani kto słucha twoich cienkich aluzji. Słowa
nie wracają z sezonowych emigracji²².

Poeta, nie martwi się znikaniem ostatnich śladów Polski Ludowej, lecz własnym przemijaniem. Po co żałować PRL, nawet zmysłowej tkanki jego codzienności, skoro płoną słowa, tak długo gwarantujące porozumienie? Stawką jest ginący język, własny język, więc i własne życie. Przejmująco wybrzmiewa to w wierszu ostatnim pt. *Sztafeta pokoleń*:

Na betonie trawa nie rośnie,
mógłbym powiedzieć od siebie
i rozwiąć, pewne przynajmniej, wątpliwości.
Sam jednak dokonaj rozbioru
słów w których nas zamknęto. I słuchaj dalej
do skutku. Jaki czas, taki język.
Nie przeocz: na dnie oka zmiany. Kończy się
oranżada. Ci, którzy po nas tu siadą,
będą pili mirindę.
Pust wsiegda. Let it be. Amen²³.

²¹ S. Bednarek: *Scenariusze peerełowskiej codzienności*. W: *Śląska codzienność po drugiej wojnie światowej*. Red. Z. Woźniczka. Katowice 2006, s. 53, przypis 1.

²² J. Jarniewicz: *Jak by nie było*. W: Idem: *Oranżada...*, s. 41.

²³ Idem: *Sztafeta pokoleń*. W: Idem: *Oranżada...*, s. 46.

Tak, amen, skończyła się praca pamięci powiązanej z egzystencjalnym mozołem, po *Oranżadzie* zaczęła się perwersyjna nostalgia za obrazem Polski Ludowej zredukowanym do kolekcji oznak, etykiet stanowiących logo peerelowskich dupereli. Trwa już tylko wyprzedaż gadżetów, fetyszy realnego socjalizmu, żalosna, bo głęboko fałszywa rekonstrukcja *Naszego małego PRL*. Do internetowego sklepu „Spod Lady” nie chcę już więcej zaglądać.

2010—2013

Zakończenie

Paraferalia. Życie moje wśród rzeczy

Nasze parafernały

Paraferalia — słowo rzadko używane, odczuwane jako obce, więc nieobecne w wielu słownikach i kompendiach (np. u Lindego, Brücknera, Arcta, Bańkowskiego). Pierwszy odnotował je Słownik Warszawski w wersji brzmiącej staroświecko, ale swojsko zarazem: *parafernały, parafernały*; sens został objaśniony krótko — „wyprawa panny młodej”. Po upływie stulecia *Słownik języka polskiego* PWN powtarza to rozumienie słowa („Majątek osobisty mężatki wnoszony w posagu”), ale uznaje za dawne, więc przestarzałe, natomiast jako znaczenie współczesne wskazuje — „rzeczy osobiste”. Najpełniejszą definicję przynosi *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* Władysława Kopalińskiego:

Paraferalia, rzeczy osobiste; przynależności; akcesoria; wyposażenie; *dawn.* majątek osobisty mężatki. Etym. — *śrdw.* łac. *parafernalía* (*bona*) ‘jw. dawn.’ z l.mn. r. *nij*, od *paraphernalis* ‘należący do żony’ od gr. *paráferna* ‘własność żony wniesiona poza posagiem’ zob. *par(á)* — *phérnē* — ‘posag, wiano’¹.

Dzięki etymologii Kopaliński rozjaśnia nieścisłość, a może nawet pomyłkę, która zakradła się do cytowanych wcześniej haseł. Zgodnie z greckim pierwowzorem paraferalia nie powinny odnosić się do

¹ W. Kopaliński: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa 1978, s. 717.

całości posagu, lecz do wyłączonej z niego części, która sytuuje się „poza”, „obok” albo „przy” (gr. *para*) majątku panny młodej. Idzie więc o dobra żony wyłączone z matrymonialnej wymiany, pominięte w intercyzie, więc niepodlegające kontroli fundującej wiano rodziny ani przyszłego małżonka. Byłyby zatem paraferalia nazwą rzeczy nieobjętych taksonomią, jakby wyjętych spod prawa, ostentacyjnie wolnych i całkowicie prywatnych. W historycznych relacjach o słynnych mariażach znajdują się czasem informacje o kosztownościach w posagu monarchiń czy arystokratek, gdyż dobra te przeznaczano później na szlachetne cele. Zazwyczaj były to klejnoty rodowe, więc przechowywano je w skarbcu, natomiast parafernały (biżuteria używana na co dzień, ubrania i inne drobiazgi) trafiały do dyskretniej przestrzeni buduaru. Niezauważone przez historyków, bo bliskie ciała i najdosłowniej pozostające pod ręką.

Osobista własność kobiety, co to znaczy dzisiaj? Na myśl przychodzi zawartość damskiej torebki: dokumenty, klucze, karty kredytowe, bilety, komórka, okulary słoneczne, parasol, kosmetyki (szminka, grzebień, puderniczka, lusterko, pilnik do paznokci). Czasem ozdoby, fotografie najbliższych, różaniec, paczka papierosów, zapalniczka, pojemnik z gazem oraz tysiąc i jeden innych drobiazgów.

Nic dziwnego, że taka kolekcja rzeczy poręcznych i użytecznych rozszerzyła się, co więcej, przestała być jedynie domeną kobietą, a nawet uległa maskulinizacji i stała się bardziej „męskim” czy „fachowym” zestawem przedmiotów, określanym jako „przybory”, „narzędzia”, „utensylia”, albo ogólnym i neutralnym „wyposażeniem”. To wszystko są terminy bliskoznaczne, ale w tej rodzinie słów paraferalia najmocniej wyrażają prywatną, głęboko emocjonalną więź z rzeczami.

Moje klamory

Prywatność — to ważny aspekt myślenia o rzeczach, dlatego wybitny współczesny badacz tej problematyki, norweski archeolog Bjørnar Olsen, raz po raz przywołuje swoje rodzinne relacje z materią. Na myśli ma wówczas: „zwyczajne norweskie doświadczenia, włą-

czając w to wiosłowanie, piłowanie i rąbanie drewna, jazdę na nartach, odśnieżanie, łowienie ryb, łowiectwo, życie pod namiotem, ogrodnictwo, budowę domów [...]”². Autor *Obrony przedmiotów* stara się równocześnie nie przeceniać skandynawskiej specyfiki, bo przecież

wszędzie na globie i we wszystkich kontekstach ludzie intymnie zajmują się rzeczami. Nasz poręczny związek z rzeczami i materiałami prawdopodobnie nigdy nie był większy. Każdy naukowiec prowadzący „abstrakcyjną analizę rzeczy już gotowych” ma ogromny zasób niewyrażanej wiedzy dotyczącej jazdy samochodem lub rowerem, chodzenia, przygotowania jedzenia, składania mebli IKEA, pracy na komputerze, ubierania się, picia, jedzenia, uczenia korzystania z książek, robienia zakupów itd.³

Olsen myśli uniwersalnie („nie ma ludzi bez rzeczy”), a zarazem powraca do swojej empirii, choćby w doborze ilustracji, którymi są dość surowe czarno-białe zdjęcia grenlandzkich łowców wraz z kajakami oraz sprzętem myśliwskim i rybackim, obrazki „połowu dorsza,” „instalacji portowej”, „zrujnowanej wioski rybackiej”.

Zdaje mi się, iż regionalne zakorzenienie profesora z Tromsø jest siłą napędową jego „archeologii i ontologii przedmiotów”, bo mnie również ku rzeczom popchnęło doświadczenie lokalności. Górny Śląsk to obszar przemysłowy, na którym jeszcze przed falą industrializacji silnie oddziaływała protestancka etyka pracy; tu niemiecka skrupulatność spotykała się z czeskim pragmatyzmem, tak skutecznie, że pracowitość, respekt dla materii i zażyłość z techniką stały się emblematycznymi cechami Ślązaków.

Ten stereotyp potwierdzają artyści⁴, ale też obserwacje, jakie wyniosłem z katowickiego domu mojego dziadka. Jego nobliwie mieszczańskie biurko stanowiło prawdziwe sanktuarium rzeczy

² B. Olsen: *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*. Przeł. B. Shallcross. Warszawa 2013, s. 29.

³ Ibidem.

⁴ Śląski „materializm” przenikliwie rozpoznaje reportaż Zygmunta Haupta (*Aspekt Śląska*), powieści Janoscha i dramaty Ingmara Villquista; cieplej, bardziej swojsko pokazują go filmy Kazimierza Kutza, sztuki Stanisława Bieniasza, grafiki Jana Szmatocha czy obrazy Jacka Rykały.

użytecznych. W centralnej szufladzie mieściły się przybory biurowe (pióra, kałamarze, stalówki, papeterie, bibuły, liniuszki, przyciski do papierów i frapująca maszyna: dziurkacz) — atrybuty świetności przedwojennego urzędnika. W bocznej szufladzie przechowywał nie mniej prestiżowe nuty, śpiewniki, programy koncertowe i miętowe cukierki, którymi pielęgnował głos chórzysty. Tuż obok pamiątki z uzdrowisk, a wśród nich kubki i szklane rurki do picia wód mineralnych. Niżej stacjonowały rezerwowe przybory do golenia (ałun, zapas żyletek i wody kolońskiej). Pamiętam jeszcze tajemniczą skrzynię narzędzi szewskich z kopytem, młotkiem, szydłem, mnóstwem posegregowanych blaszek, kołków i miniaturowych gwoździków. Wszystkie przedmioty były w dobrym gatunku, choć ze śladami wieloletniego użytku; utrzymane we wzorowym porządku, starannie wyselekcjonowane, ułożone i oddzielone od siebie. Zawsze traktowane przez dziadka z petyzmem, podobnie jak dewocjonalia nietykalne dla innych domowników. To z pewnością były jego męskie, mężowskie paraferalia, ale zdaje mi się, że w pokoleniu dziadka, w kręgu rodziny, znajomych i sąsiadów, każdy pan domu oraz usamodzielniający się kawaler dysponował podobną kolekcją. Dziadkowy zestaw przyborów był typowo mieszczański, ale sąsiedzi pracujący na kolei czy w hucie chlubili się kompletami gromadzonych przez lata narzędzi stolarskich, hydraulicznych, elektrycznych itp. W tym „rzeczowisku” szukałem specyfiki regionu, a pisząc eseje *Pod klopsztangą, Ryczka i szolka* miałem wrażenie, że owe tytułowe przedmioty, wraz z brzmieniem nazw, najskuteczniej przywołują górnośląskie *genius loci*.

Mógłbym się zatem przedstawić jako absolwent „Śląskiej Akademii Przedmiotu”, gdyby nie fakt, iż w tej wyimaginowanej uczelni nigdy nie byłem prymusem, przeciwnie, zawsze siedziałem w oślej ławce. Najwyższa pora na wyznanie — nie mam serca do przedmiotów! I ręki też do nich nigdy nie miałem, więc nie zaznały szczęścia w mojej bliskości. Po prostu nie dbam o nie: porządkuję tylko pod prymusem, konserwuję, kiedy znajdą się na skraju katastrofy, a na dodatek łatwo gubię (nie tylko czapki, szaliki i parasole). Szybko zużywam ubrania, a zakupy odzieżowe są dla mnie udręką. Nie szanuję nawet książek ani płyt, którym tak

wiele zawdzięczam. Nigdy też nie śniły mi się nowe modele nart, roweru, telefonu, komputera i czego tam jeszcze, a wobec wszelkich gadżetów czuję grobową obojętność, podszytą lękiem, że wkrótce trzeba będzie je wyrzucić. Oczywiście zatem jest, że nigdy niczego nie kolekcjonowałem, a jeśli próbowałem (naśladując innych), to potem żałowałem. Przywalony niechcianym zbiorem, nie widziałem tu uroczych bibelotów, raczej to, co po śląsku nazywamy dosadnie — kupą klamorów.

Dziecięca choroba anty-platonizmu

Nie sposób zatem uniknąć pytania: dlaczego ktoś tak ślepy i głuchy na uroki przedmiotów napisał o nich książkę? Wolałbym jednak nie brnąć ani kroku dalej w kierunku autoanalizy, a spróbuję ująć tę kwestię bardziej filozoficznie, odwołując się (już po raz ostatni), do Platońskiej hierarchizacji rzeczy. Na samym szczycie filozof usytuował boską ideę przedmiotu, niżej jej ziemskie, materialne wcielenie (wykonane przez rzemieślnika), a na końcu — w stanie podejrzenia — mimetyczne przedstawienia (wizerunki, kopie, imitacje). Tymczasem moje poczucie wartości przyjęło dokładnie odwrotny porządek. Bo choć do rzeczy nie mam szczęścia, to materialne konkrety bliższe mi zawsze były niż świat idei, ziemnych i abstrakcyjnych (filozofia zbyt trudna, teologii nie ufam, każdej ideologii lękam się panicznie). A już w żadnej mierze nie podzielam Platońskiego ikonoklazmu, nie czuję pogardy ani lekceważenia do wyobrażeń rzeczy, ich obrazów czy fotografii. Lubię stare szyldy wywieszane przed sklepami, a gruziński mistrz naiwnie malowanych reklam, Niko Pirosmani, jest moim faworytem. Za dobrą martwą naturę oddałbym sto portretów albo pejzaży. W czasie studiów wędrowałem autostopem po kilku krajach, aby w europejskich galeriach wypatrywać martwych natur. W ojczyźnie El Greca, Velázqueza i Goi szukałem bodegonów Zurbarana i Cotána, w Luwrze — Chardina, w pinakotekach Wiednia, Pragi, Budapesztu, Bukaresztu czy Monachium omijałem obłożone sale z arcydziełami, spiesząc do skromnych gabinetów z malarstwem holenderskim XVII wieku, wypatrując Hedy i Pottera.

Najbardziej podobały mi się tam manierystyczne kompozycje stosu papierów, sznurków, wafelków, muszelek, a nawet garnków, ale też scenki rodzajowe pełne pospolitych realiów. Pierwszym idolem był Ostade, potem Terborch, któremu poświęciłem kilkanaście stron notatek (porzuciłem je, kiedy Herbert opublikował *Martwą naturę z wędzidłem*) i nadal marzy mi się książka o Pietro Longhim.

Moim pierwszym doświadczeniem kina (a może to była telewizja?) jest disneyowska kreskówka ilustrująca symfoniczne scherzo Paula Dukasa *Uczeń czarnoksiężnika*, gdzie demoniczna miotła tańcowała z wiadrami. Nie inaczej z literaturą, w baśniach obok gadających zwierząt najbardziej podobały mi się ożywione przedmioty, ale całkiem zwyczajne, jak choćby drewnienka w zgrabiących dłoniach Dziewczynki z Zapałkami też rozpałały moją wyobraźnię.

Kalif bocian i Plastusiowy pamiętnik

Nie tylko psychoanalitycy i krytycy tematyczni zdają sobie sprawę, jak ważnym doświadczeniem jest pierwsza samodzielnie przeczytana książka. Niewykluczone, że moją inicjacją był *Kalif bocian* Wilhelma Hauffa, książeczka (z ilustracjami Olgi Siemaszko), którą otrzymałem w trakcie nauki czytania. Dostałem ją od babci, zupełnie bez okazji, pamiętam zaskoczenie dziwnym podarkiem — groteskową parafrazą arabskich baśni. Przypuszczam, że babcia Tekla, w zgodzie ze swym greckim imieniem i kresowym kultem mitycznego Wschodu, chciała oderwać moją wyobraźnię od przyziemności czarnego Śląska. Nie zauważyła, że autor był Niemcem o ponurej wyobraźni, zaś jego opowieści o ludziach obdarzonych wielkimi nosami albo przemienionych w bociany osobliwie przystawały do śląskich klechd o żabich królach i utopcach.

Po upływie półwiecza mam ponownie w ręku *Kalifa bociana* i ze zdumieniem rekonstruuje tamtą dziecięcą lekturę. Nie pamiętam zupełnie tytułów opowiadań ani imion postaci, ani nawet zrębów fabuły, ledwie dziwny, orientalny koloryt. Lepiej zapamiętałem ilustracje, a zwłaszcza jeden spośród sześciu obrazków: postać w turbanie pijącą kawę przy filigranowym stoliku. Bardzo dokładnie zarejestro-

wałem detale: buty z wywiniętymi noskami, filuternie zakrzywione stołowe nóżki (podobne zauważyłem potem w grafikach Maxa Ernsta) i rzecz najbardziej frapującą, fajkę wodną z długim, węzowym cybuchem (identyczną rozpoznałem niedawno w Nazarecie). Natomiast uszło mojej uwadze, że ów arabski stoliczek stał na grzbiecie wieloryba pływającego po wzburzonych falach, zaś w tle czarował górski pejzaż i panorama Bagdadu z bezlikiem kopuł i minaretów. Wyparowała cudowność, fantastyka, groza, a nawet bajeczne kolory, bo uwaga skoncentrowała się na sprzętach, na drobnych, szarych przedmiotach. Owszem, egzotycznych, ale przecież zanurzonych w codzienności.

Bardzo słabo pamiętam też pierwsze lektury szkolne; w *Pustyni i puszczy* pochłonałem z erotyczną ekscytacją, ale zapamiętałem tylko baobab służący za dom oraz osobliwe tabletki czy raczej proszki zwane „chininą”. Za infantylną czytankę uważałem *Plastusiowy pamiętnik* Marii Kownackiej, ale spodobał mi się pomysł, by mikroświat sklepu papierniczego przenieść do szkolnego tornistra. Okropne wrażenie robiły *Wilczęta z czarnego podwórza* Marii Dąbrowskiej, irytował mnie dydaktyczny smrodek i pochwała harcerstwa, a jednak ułaskawiłem scenę dziecięcej zabawy z puszczaniem łódek na wezbranym po burzy rynsztoku. W pamięć wrył mi się jeden szczegół — pęknięta deska nad kloaką.

Polubiłem Plastusia, bo mieszkał w piórniku i żył jak mysz wśród przyborów szkolnych, lecz co było pociągającego w przegniłej desce? Zawieszam to pytanie, ale pewny jestem, że od najmłodszych lat oczarowała mnie wyobraźnia baśniowa — intrygujące rekwizyty z bajek Andersena, braci Grimm, których obecność uwydatniały ilustracje Marcina Szancera. Te archaiczne częstokroć, bo bliskie magii, obrazy wróciły do mnie później, kiedy rozpoznałem je w literaturze niemieckiego romantyzmu, u Novalisa, Kleista, Tiecka, Bürgera, Eichendorffa czy wspomnianego Hauffa, a nade wszystko u E.T.A. Hoffmanna. Autor *Naroźnego okna* był równocześnie mistrzem realizmu, jego przedmioty łączyły pospolitość z cudownością pewnie dlatego, że ożywiała je fantazja, która w XIX wieku przeniosła się do miast i kamienic: „Nie mogła już hulać po lasach i wrzosowiskach. Zgęstniała, skondensowała się, powłaziła w tabakierki, pozy-

tywki i dziadki do orzechów.”⁵ Urok tych rzeczy okazał się dziwnie trwały, w roku 1997 wygłosiłem referat o Hoffmannowskich oknach i chciałem dłużej pozostać w kręgu niesfornych kołatek, kolczyków i okularów. Nie będąc germanistą, a nawet nie władając językiem niemieckim, próbowałem zawiązać spółkę z Janem Tomkowskim, który odesłał mnie do Agaty Tuszyńskiej, i projekt się rozwiął. Może na pomoc należało wezwać Małgorzatę Łukasiewicz?

Garbage

Noga od stołu, figurka z plasteliny, tańcząca miotła, pęknięta deska z rynsztoka — to byty *par excellence* Hoffmannowskie. Two-ry pokraczne, ale budzące litość czy raczej tliwość. Na czele tego rekwizytorium trzeba umieścić oczywiście dziadka do orzechów; szczególnie poruszała mnie ta smutna zabawka, dwuznaczny podarek, piękny i brzydki zarazem, osobliwy i użyteczny, którego prawdziwa wartość ujawniła się wraz z destrukcją. Tytułowy rekwizyt okazał się heroicznym bohaterem, dopiero gdy swawolny Fryc pozabawił go ząbków.

Pilnym czytelnikiem *Historii o Dziadku do Orzechów* mógł być Heidegger, skoro twierdził, iż narzędzie zauważamy dopiero wtedy, gdy się w nim coś zepsuje. To uszkodzenie i wynikająca stąd bezużyteczność, wydobywa rzecz z automatyzmu, który ją dotąd zasłaniał. U Hoffmanna idzie jeszcze o nostalgię, a nawet melancholię związaną ze stratą ukochanej rzeczy, która traci wdzięk i użyteczność. W połowie drogi do kubła albo już na śmietniku staje się tak bliska sercu jak nigdy dotąd.

Zaduma nad losem rzeczy uszkodzonej, zużytej, zbędnej, nie jest tylko sentymentalnym wzruszeniem, lecz dotyka istoty rzeczy. Czyż nie tego uczył Heidegger? Zastanawiając się nad statusem przedmiotu, mimowolnie snujemy refleksję o odpadkach. Ta myśl nieustannie obecna jest w *Parafernaliach*. Kto wie, czy najważniejszym wierszem analizowanym w tej książce nie są *Rzeczy* Jarosława Iwasz-

⁵ M. Łukasiewicz: *Ciasteczka Hoffmanna*. W: Eadem: *Dziwna rzecz pisanie*. Warszawa 2012, s. 102.

kiewiczza? Kupa starych, zbędnych rekwizytów ułożona w świetle nagiego wyliczenia i nic więcej. Ale „śmiciarski” charakter ma nie tylko studium pt. *Grzebanie w rzeczach Jarosława Iwaszkiewicza*, ale też kilka innych: *„Kwiaty polskie”, graty polskie, Sznurki pielęgniarza. Drobnie przedmioty i wielkie sprawy w „Błaszonym bębenku”, „Jak urządzić mieszkanko”? Okupacyjna codzienność w poezji Baczyńskiego, Rzeczy pospolite i PRL*. O kulturowych odpadkach pisałem zresztą wcześniej, interpretując powszechnie wzgardzone wiersze ks. Baki (któremu świat jawił się jako „śmiecisko”), a także później, wszak tytułowa *Pokrzywa* była śmietnikowym chwastem. Pisząc *Małego Mickiewicza*, sięgnąłem po teksty „fragmentaryczne, uszkodzone, zaniechane, skazane na zniszczenie”, *Lajermana* zamknąłem motywem „maszkiecenia po hasiokach”. Wreszcie eseje *Zmurszałość, Hałda i Mocza* — to były programowe próby uprawiania fenomenologii, ekonomii i teologii resztek.

Kiedy z tym doświadczeniem wypełniałem formularz profesorski, to w rubryce „zainteresowania naukowe”, po dłuższym zastanowieniu wpisałem: „status resztek w humanistyce”. Wniosek wrócił z prośbą o zmianę tego wpisu, który senat uczelni, CKK lub urząd prezydencki mógłby uznać za kpiny. Dziś z podobną charakterystyką miałbym szansę na grant (europejski), a może nawet i nagrodę, bo za sprawą ekologii, recyklingu, problemu odpadów przemysłowych i surowców wtórnych, kariery lumpeksów czy politycznego sporu o selekcję śmieci kwestie te stały się wszechobecne nie tylko w dyskursie publicznym, ale też w galeriach sztuki, na uniwersytecie i w kościele. Dzięki modzie na filozofię apofatyczną nie szokuje już nawet formuła Pseudo-Dionizego Aropanity: „Bóg jest śmieciem”.

Ale ja czuję się znużony notorycznym mówieniem o resztkach, pozostałościach, odpadkach i okrucach. Szukam zatem synonimów, wynajduję archaizmy i regionalizmy, jednak pisanie o ułomkach, ograbkach, oszkrabinach, ściepkach i apfalach też stało się nużące. Dlatego teraz desperacko uciekam się do angielszczyzny, wybieram brudnawe słówko *garbage*, co jednak niewiele zmienia, bo inflacja tych pojęć, ich zużycie, a wreszcie banalizacja zdają się nieuchronne. Co za dużo, to niezdrowo, więc nie zamykam tego wątku, jak dotąd czyniłem, patetyczną alegacją, przywołaniem biblijnej „Reszty

Izraela” albo psalmicznym: „Kamień, odrzucony przez budujących, stał się kamieniem węgielnym” (Ps 118). Może wystarczy „Punk’s Not Dead”?

Realizm antysocjalistyczny

Edukacji w PRL-owskiej szkole, a często także na studiach, towarzyszyła permanentna apoteoza materializmu i realizmu. Chlubne dziedzictwo oświecenia stanowić miało podstawę nowoczesnej oświaty i chronić nas przed tym, co ciemne, obskurantkie, spekulatywne. Materializm w filozofii i realizm w sztuce stanowiły antidotum na miazmaty idealizmu, spirytualizmu czy religianctwa. „Boga nie ma, bo nikt go nie widział” — mówili nauczyciele, a materializm oraz realizm pokazywały świat bez spekulacji i uduchowienia. W zgodzie z racjonalizmem, ale też ze zdrowym rozsądkiem i przysłowiovym „chłopskim rozumem”. Tak miało być, ale nie było. Zaważyła wulgarność komunistycznej doktryny, ale też jej komplikacje. Bo materializm nie był po prostu materializmem, lecz materializmem dialektycznym, historycznym, marksistowskim wreszcie. Realizm też potrzebował stempla, powinien być krytyczny albo socjalistyczny. W ten sposób z materializmu wyparowywała materia, a z realizmu realia. Koń nie jest już taki jak każdy widzi, lecz dokładnie taki, jakim widzi go partia, na dodatek wedle wykładni z ostatniego zjazdu, a nawet plenum (bez takiej aktualizacji groził rewizjonizm albo inne odchylenie). W realnym socjalizmie kamień nie musiał zatem być kamieniem, a czarne czarnym. Podobnie działo się w literaturze: socrealizm nie opisywał świata zastanego, lecz planowany⁶. Werystyczne zdolności bynajmniej nie były w cenie; nieprawomyślność Tyrmanda, Hłaski czy Nowakowskiego wynikała wprost z ich realistycznego temperamentu. Upieranie się przy oczywistości, naoczności, namacalności, a nawet tautologii (np. „stół jest stołem”) bywało niebezpieczne. Kiedy poeta dokładnie opisywał stół albo cebulę,

⁶ Por. J. Trzcińska-Rosik: *Mowa rzeczy. „Głosy” przedmiotu w polskiej prozie socjalistycznej i odgłosy w latach 1960–1980*. Kraków 2006.

to jego wierność wobec przedmiotu egzorcyzmowała ideologię. Była aktem „antysocjalistycznym”⁷.

Uliczna waga i blaszany bębenek

Dwa metalowe przedmioty lśniące czerwoną farbą i połyskujące niklem, dosyć ekscentryczne, niewątpliwie ludyczne: waga i blaszany bębenek. Oba te instrumenty okazały się moją bronią przeciw totalitaryzmowi.

W klasie maturalnej uczestniczyłem w eliminacjach do olimpiady polonistycznej, ale odpadłem na pierwszym szczeblu. Pograżyła mnie praca pisemna, która miała być recenzją książki albo wydarzenia artystycznego. Nieufny wobec słowa jako ulubiony tekst wskazałem bilet drukowany przez automatyczną wagę (parę takich urządzeń stało w śródmieściu Katowic, czy ktoś je pamięta?). Podziwiałem maszynę, która o każdej porze dnia i nocy, za jedyną złotówkę, wyrzucała kolorowy kartonik z lakonicznym, lecz wiarygodnym komunikatem, bardzo osobistym, bo dotyczącym pomiaru ciężaru ciała (co porównać można z pracami Opałki). Te eleganckie urządzenia, dostępne dla wszystkich (bez kolejki!), świadczyły ową drobną usługę, wydając przy tym mechaniczny, ale dyskretny jęk. Adorując uliczną wagę, chwaliłem przedmiot wolny i doskonały, bo drukowane przez nią teksty nie podlegały cenzurze, głosiły prawdę i tylko prawdę⁸.

Skąd taki pomysł u maturzysty? Naśladowałem absurdalne opowiadania Cortazara i Topora, nuciłem *Białą lokomotywę* Stachury, podziwiałem reprodukcje surrealistów (Magritte’a, Man Raya, Bellmera). Ale źródłem inspiracji była też poezja, a zwłaszcza miniatury

⁷ Pomijam „antysocjalistyczną” wymowę towarów wyprodukowanych w krajach kapitalistycznych, które jakością zawstydzają peerelowskie buble (nawet rzeczy wykonane przed wojną okazywały się trwalsze i bardziej estetyczne).

⁸ Czytając miniaturę Stanisława Rośka pt. *Milczący metronom*, przypomniałem sobie o efemerycznym istnieniu mojej *Wagi*. Porównanie eseju wieńczącego tom Rośka pt. *[nienapisane]* (Gdańsk 2008, s. 271–277) do literackich wprawek ze szkolnej ławy może wydać się nieestosowne, niemniej jednak podobieństwo poetyki obu tekstów głęboko mnie zastanawia.

Herberta — *Klawesyn, W szafie, Szuflada, Magiel, Fotoplastikon, Komin, Zegar, Krzesła, Ostrożnie ze stołem, Zegarek na rękę*. Podobała mi się Herbertowska ironia, ale kiedy „sprzęty nieba i ziemi zaczęły znowu wirować”⁹, to skłonny byłem klęknąć przed nimi razem z autorem *Objawienia*. Z podobną pobożnością powtarzałem inkantacje Białoszewskiego (*Podłogo błogostaw!*) i podziwiałem sztuczki, jakie wyprawiał z rzeczami Jerzy Harasymowicz. Z tych licealnych lektur poetyckich (których pierwszym źródłem był szkolny podręcznik R. Matuszewskiego!) w prostej linii wyrosły późniejsze *Rzeczy i marzenia*.

Studia polonistyczne, wraz ze strukturalistycznym „ukąszeniem”, nie sprzyjały tym zainteresowaniom, ale czekała mnie jeszcze jedna, wielka przygoda na „rzeczowisku”: *Blaszany bębenek* (i cała gdańska trylogia) Güntera Grassa. To pewnie najważniejsza powieść w moim życiu. Namacalny dowód, że literacka pochwała konkretności, choćby nawet somatycznych wydzielin (smarków, łez, odchodów), jest aktem sprzeciwu wobec wszelkiej ideologii, że godzi w sedno totalitaryzmu. Kiedy mały Oskar uderza pałeczkami w bębenek, to potrafi rozbić porządek faszystowskiego ceremoniału. Jeśli zatem głos rzeczy, jej aura, a nawet sama obecność może mieć antyhitlerowską wymowę, to równie dobrze może stanowić antidotum na komunizm. Od dziecka tęskniłem za taką opowieścią, toteż w czasie stanu wojennego *Blaszany bębenek* stał się lekturą ratunkową. Czytałem go obsesyjnie i nadzwyczaj osobiście, aż trafiłem do zespołu, który cementowała „kolektywna” fascynacja Grassesem. To było warszawskie seminarium Profesor Janion poszerzone o grono jej gdańskich uczniów. W tym kręgu powstała cała seria Grassowskich wydarzeń: dyskusji, konferencji, publikacji, wystaw, seansów filmowych, festiwali, a nawet happenin-gów (dwukrotnie z udziałem samego pisarza). Mój dług wobec Grassa, a równocześnie wobec Marii Janion, z którą w swoistej komunii czytałem i komentowałem *Blaszany bębenek*, trudny jest do spłacenia¹⁰.

⁹ Z. Herbert: *Objawienie*. W: Idem: *Wiersze zebrane*. Oprac. R. Krynicki. Kraków 2008, s. 292.

¹⁰ Piszę o tym więcej w tekście wspomnieniowym: *Janion, Grass, Hybrydy*. W: *Hybrydy, zawsze piękni, zawsze dwudziestoletni. Wspomnienia*. Red. S. Rogowski. Warszawa 2013, s. 124–129.

Filozofia rzeczy w Polsce

Kiedy na początku lat dziewięćdziesiątych, pisząc przeglądowy esej *O rzeczach*, szukałem pomocniczych lektur, to przeżyłem poważne rozczarowanie. W tytułach książek humanistycznych rzadko pojawiały się przedmioty, a nieliczne sygnały często okazywały się zwodnicze (jak Kublerowski podtytuł *Uwagi o historii rzeczy*). Całkowicie obcy i w praktyce bezużyteczny okazał się „reizm” wykładany przez Kotarbińskiego. W bibliotekach daremnie szukałem podstawowych ujęć encyklopedycznych i historycznych, choćby popularnego przeglądu dziejowych zmian w widzeniu rzeczy — od Platona, przez Spinozę i Kanta, do współczesności¹¹. Poruszałem się zatem po omacku i po dyletancku, ale wkrótce stało się jasne, że znane mi najlepiej teksty strukturalistów i semiotyków stronią od konkretów, zaś docierający do Polski postmodernizm nie zmienia tej orientacji, a może jeszcze bardziej separuje od rzeczy. Aby do nich wrócić, szukać należało w kręgu fenomenologii i egzystencjalizmu, a zwłaszcza u Heideggera, w klasycznych esejach *Pytanie o technikę*, *Budować, mieszkać, myśleć* (nie było jeszcze polskiego przekładu *Sein und Zeit* ani *Pytania o rzecz*). Chcąc wiedzieć więcej, rozglądałem się w horyzoncie myśli poprzedzającej i rozwijającej Heideggerowskie idee (Husserl, Sartre, Merleau-Ponty, Derrida i Bachelard — skandalicznie dziś niedoceniany). Fundamentalne teksty dwudziestowieczne rekonstruowałem z fragmentarycznych przekładów, z przechwyconych cytatów lub omówień; czasem z drugiej, a nawet trzeciej ręki. Arcydzieła XX stulecia ukazały się bowiem po polsku dopiero u progu trzeciego tysiąclecia: Benjaminowskie: *Ulica jednokierunkowa* (1997) i *Pasaże* (2007), Barthes’owskie *Mitologie* (2000), Derridiańska *Prawda w malarstwie* (2003), Foucaultowskie *Słowa i rzeczy* (2005), Simmelowski *Most i drzwi* (2006), a wreszcie Wymyślić codzienność de Certeau (2008). Znamienne i irytujące to zapóźnienie, podejrzewam, że gdyby na Zachodzie nie dokonał się „zwrot ku rzeczom”, to nie doczekalibyśmy tych spolszczeń. Nie oznacza to bynajmniej, że humanistyka europejska drugiej połowy

¹¹ Te oczekiwania spełnia dziś monografia Małgorzaty Kwietniewskiej (*Res. Studium transformacji pojęcia rzeczy od Hegla do dekonstrukcji filozoficznej*. Łódź 2009).

XX wieku szczególnie interesowała się rzeczami (uchodziły przecież za domenę kultury drobnomieszczańskiej). Kluczowa w tym zakresie fala komentarzy do Heideggera (dziś cała biblioteka) powstawać zaczęła dopiero pod koniec wieku, ale co znamienne, polscy znawcy *Bycia i czasu* (K. Michalski, C. Wodziński) nie wypatrywali tam przedmiotów; pod tym względem prekursorska okazała się „samoswoja” eseistyka Jolanty Brach-Czajny (*Szczeliny istnienia*, 1992) oraz Stefana Symotiuka (*Filozofia i genius loci*, 1997).

„Zwrot ku rzeczom”

Cezurą jest koniec XX stulecia, wówczas doszło do spektakularnego „zwrotu ku rzeczom” (*Turn Towards Things*), „powrotu do rzeczy”, bardziej sceptycznie nazywanego „modą na rzeczy”, a także „zwrotem ku materialności”. Wedle Ewy Domańskiej:

Obserwowane obecnie „urzeczenie rzeczami” można włączyć w dominujący w tzw. nowej humanistyce (m.in. studia postkolonialne, *gender studies* i *queer studies*, studia nad kalekami, dziećmi itd.) „dyskurs innego” skupiony na badaniach marginalizowanych „innych” w kategoriach klasy, rasy, płci kulturowej. Obecnie do owych „innych” dołączyły także rzeczy, którym humanistyka próbuje oddać głos i naprawić błędy przeszłości, kiedy to sprowadziła je do statusu biernych przedmiotów¹².

W ramach tego przełomu rozmnożyły się specjalizacje w rodzaju „antropologii”, „socjologii” czy „historii” rzeczy. Bardziej zaskakująco prezentuje się „biografia rzeczy”, wywodząca się z archeologii skłonnej traktować artefakty jako byty indywidualne (A. Jones), które powstają i giną podobnie do ludzi (C. Holtorf). Dalej sięga „kulturowa biografia rzeczy” (I. Kopytoff), w której przedmiot ma „swój wiek” i „pozycję społeczną”, a nawet może posiadać kilka nakładających się na siebie „życiorysów” (techniczny, ekonomiczny, społecz-

¹² E. Domańska: *O zwrocie ku rzeczom we współczesnej humanistyce (ku historii nieantropocentrycznej)*. „Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych” 2005, T. 65, s. 15.

ny). Jeszcze śmielszym pomysłem jawi się „polityka rzeczy”, bo tak chyba należałoby przetłumaczyć neologizm B. Latoura *Dingpolitik?*, z której z kolei wynika „demokracja przedmiotów” L.R. Bryanta.

W ten sposób krok po kroku rozluźnieniu, zatarciu, a nawet odwróceniu uległa opozycja: przedmiot — podmiot. Najpierw dostrzeżono autonomię rzeczy, potem jej możliwość „działania materialnego” (*material agency*) oraz sprawczość (rolę „aktanta”), a wreszcie status podmiotu ewentualnie nobilitujące miano „bytu nie-ludzkiego”. Wszystkie te rewizje mieszczą się w ramach wyraźnej tendencji (niekiedy zbieżnej z ideologią) określanej mianem antyhumanizmu, dehumanizacji, krytyki antropocentryzmu czy przeżywanego entuzjastycznie „zwrotu ku temu, co nie-ludzkie”. Można ironizować z opisanego „zwrotu” (podobnych „Turns” ogłoszono w humanistyce co najmniej kilka) i kpić z przedmiotu, który w kolejce za kobietami, seksualnymi odmieńcami i zwierzętami cierpliwie czeka na łaskę ogłaszanej przez teoretyków „emancypacji”. A jednak proces ten oznacza faktyczny odwrót od dziedzictwa strukturalizmu (skostniałego i nadto scjencyzycznego), a bezpośrednio godzi w poststrukturalistyczny „tekstualizm” i „konstruktywizm”. W ten sposób podważa się wieloletnią dominację badań prowadzonych z perspektywy podmiotowej, narratywistycznej, dyskursywnej. Czy nie za dużo mówiło się ostatnio o reprezentacji rzeczywiście, o mediacji językowej i symbolicznej, o powszechnej wręcz niewyrażalności? Jakby zapomniano, iż rzeczywistość istnieje widzialnie i dotykalnie, że przedmioty bywają obdarzone zapachem, budzą podziw, pożądanie albo odrazę, mają wartość, producentów i właścicieli. To przypomnienie pociągnęło za sobą renesans filozofii substancjalnie ujmującej świat (Arystoteles, Spinoza, Leibniz). Wracamy też do materializmu, który — inaczej niż w XIX wieku — nie musi pozbawiać przedmiotów aury (*cultural materialism* Greenblatta na pewno nie jest bezduszny). Do pomocy zaproszono archeologów, fizyków, chemików, ekonomistów, a nawet geologów i biologów (rzeczami obok artefaktów są przecież ekofakty, stąd sojusz z ekologią).

Znalazło się także miejsce dla literaturoznawców, choć niekoniecznie w pierwszym szeregu. Ślady polonistycznego zahukania (żeby nie powiedzieć: kompleksu) da się słyszeć w tonie dyskusji

prowadzonej w trakcie pierwszej w kraju (pionierskiej zatem) konferencji *Człowiek i rzecz* (1999):

Zagadnienia filozoficzne pozwoliły inaczej spojrzeć na literaturę i postawić jej pytanie fundamentalne: jakie jest miejsce przedmiotu w poezji współczesnej?¹³

Żal się robi wierszy traktujących o guziku i podłodze, postawionych teraz wobec „fundamentalnych pytań” dyktowanych jej przez autorytet „zagadnień filozoficznych”. I żal też przedmiotowi, który szukać musi miejsca w literackim szeregu. Ginie wywrotowa siła poezji, a badaczowi brakuje pokory wobec artysty, natomiast zbywa jej w stosunku do filozofa¹⁴.

Olsen, Latour, Harman

Zanim szerzej zajmiemy się polonistycznym „zwrotem ku rzeczom”, pozostanmy jeszcze w kręgu szeroko pojętej humanistyki, by wskazać najoryginalniejsze osobistości. Pierwszą postać wymieniłem już na wstępie, to Bjørnar Olsen, współpracujący z Ewą Domańską, publikujący także w Polsce. Jego ton jest mi szczególnie bliski, a zwłaszcza orientacja hermeneutyczna: otwartość na bogactwo kontekstów przy równoczesnym zakorzenieniu we własnym doświadczeniu profesjonalnym i egzystencjalnym. Olsenowska „archeologia rzeczy” nie jest przenośnią, lecz nazwą specjalności, wynikającą z praktyki zawodowego poszukiwacza obiektów, które własnoręcznie wykopał, wydobył na powierzchnię, troskliwie oczyścił, przywrócił im blask, a nawet oświetlił w muzealnej gablocie. Równocześnie jest zafrasowany, by rzecz nie stała się martwym „eks-

¹³ M. Maciejewski, M. Rychlewski: *Od człowieka do rzeczy*. W: *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*. Red. S. Wysłouch, B. Kaniewska. Poznań 1999, s. 410.

¹⁴ Tak oczywiście być nie musi, czego dowodzi książka Bożeny Shallcross (*Rzeczy i Zagłada*. Kraków 2010), najciekawsza monografia polonistyczna „reistycznego zwrotu”. Dodać jednak trzeba, że powstała w USA (B. Shallcross: *The Holocaust Objects in Polish and Polish-Jewish Culture*. Bloomington 2011).

ponatem", lecz świadczyła o swym losie i świecie, który ją wydał. Olsen jest strażnikiem rzeczy, a nawet apologetą, szuka dla nich obrony przed nowoczesnym zagrożeniem zdiagnozowanym przez Marksa: „wszystko co stałe, rozpływa się w powietrzu”. Istotny jest aspekt etyczny, afirmatywność, którą Olsen dzieli także z francuskim filozofem i psychologiem życia codziennego, Roger-Pol Droit, autorem scenariusza „51 zabaw (z) rzeczami”, gdzie w sokratejskim stylu uczy obcowania z otaczającą nas materią¹⁵.

Jednakże najbardziej znaną i wpływową postacią jest Bruno Latour, wywodzący się z paryskiej Akademii Górniczej (École des Mines) teoretyk nauki (badacz mikroświata laboratoriów). Radykalnie odnowił socjologię, śledząc związki ludzi z techniką, szczególnie od czasu powstania Internetu. Dzięki relacjom sieciowym komputery (i inne urządzenia komunikacyjne) okazały się nie tylko nadzwyczaj pomocne, ale w pewnym sensie partnerskie wobec użytkowników. Latour zauważył, że „zbratanie” ludzi z siecią komórkową, e-mailem Facebookiem czy GPS-em jest odmienne od zażyłości z tradycyjnymi narzędziami. Kiedy rolnik odkłada pług, a rybak sieci, to ich ekwipunek nie traci swojej „esencji”. Tymczasem urządzenia elektroniczne poza Netem nie tylko są „wyłączone”, lecz pozbawione sensu. Przypominają aktorów, którzy przez krótki czas obecności na scenie odgrywają swoją rolę (a nawet ją modyfikują). Podobną sprawczość (status „aktanta”) francuski uczony przyznaje rzeczom nowej generacji. Z tych obserwacji wyłoniła się popularna teoria aktora-sieci: ANT (Actor Network Theory), a wokół niej swoista socjologia nie-ludzi. To myślenie zarówno systemowe, jak i antystrukturalne, wywodzące się z postrukturalizmu Foucaulta i Deleuze’a, tak dalece przededefiniowało relacje człowieka z otoczeniem, iż przysposobiło nas do „badania podmiotowości wszelkiego rodzaju przedmiotów”¹⁶.

Nic dziwnego, że teoria ta wywołała reperkusje w świecie filozofii. W roku 2006 w London School of Economics and Political Science zawiązał się nieformalny zespół dyskusyjny (ANTHEM GROUP)

¹⁵ Por. R.-P. Droit: *51 zabaw (z) rzeczami. Doświadczenie rzeczywistości*. Przeł. E. Urcheler. Gdańsk 2005.

¹⁶ B. Latour: *Spłatając na nowo to, co społeczne: wprowadzenie do teorii aktora-sieci*. Przeł. K. Arbiszeski, A. Derra. Kraków 2010, s. 108.

łącący inspiracje Latourowską z Heideggerowską („Project Actor Network Theory — Heidegger Meeting”). Grupę tworzą osoby z różnych szkół, nurtów, a nawet krajów (obok młodych Brytyjczyków jest też Francuz), ale wszyscy dystansują się wobec filozofii analitycznej, natomiast próbują reaktywować anglosaską tradycję realizmu (i materializmu). Odnowiony realizm Quenitn Meillassoux nazwał „spekulatywnym”, Graham Harman — „dziwnym”. Rzeczywiście zdziwienie mogą wywołać jego próby godzenia perspektywy realistycznej z takimi pojęciami jak: „przygodność”, „wirtualność” albo „powab”, a jeszcze bardziej zdumiewa sam wykład realizmu przy ostentacyjnym użyciu wybujałych często metafor.

Harmanowski *Traktat o przedmiotach* otwiera ujmujące założenie: „Jeśli wyjdziemy od naiwności, a nie od wątpienia, to przedmioty natychmiast znajdują się w samym centrum”¹⁷. Naiwność spojrzenia działać ma jak trampolina — wypycha rzeczy na plan pierwszy, ale dalsze rozumowanie okazuje się zaprzeczeniem naiwności. Deklarowany realizm wymaga od filozofa aktów redukcji, ale efekt i tym razem okaże się wolny od skazy redukcjonizmu. W obu wypadkach Harman głosi powrót do sytuacji poznawczej sprzed Kanta, ale świadom jest wszelkich komplikacji epistemologicznych wynikających z kantyizmu, a potem z postmodernistycznego „koracjonalizmu” (termin Meillassoux). Twardym gruntem dla Harmanowskiej „ontologii zwróconej ku przedmiotom” jest myśl Heideggera. Rozbudowuje i specyfikuje jego koncepcję „czwórni” (ang. tytuł książki *The Quadruple Objects*), ale obawa, by sytuacja człowieka wobec świata nie została uprzywilejowana, prowadzi Harmana do „panpsychizmu” i „polipsychizmu”: „W jego ontologii kamienie i słupy telegraficzne mają strukturę intencjonalną w nie mniejszym stopniu niż zakochani zapatrzeni w obiekty westchnień”¹⁸. Autor uspokaja jednak, iż jego teza „nie ma nic wspólnego z romantyczną koncepcją czujących roślin czy szlochających minerałów”¹⁹. Trzeba mu wierzyć, jest przecież realistą, choć naprawdę dziwnym.

¹⁷ G. Harman: *Traktat o przedmiotach*. Przeł. M. Rychter. Warszawa 2013, s. 170.

¹⁸ M. Rychter: *Postłowie tłumacza*. W: G. Harman: *Traktat o przedmiotach...*, s. 223.

¹⁹ G. Harman: *Traktat o przedmiotach...*, s. 170.

Polskie obroty rzeczy

Zwracając uwagę na indywidualne dokonania Norwega, Francuza i Anglika, staram się wyjść poza sztandarowe hasła, które zmieniły się już w liczmany o „dehumanizacji rzeczy” i „przekroczeniu antropologicznego paradygmatu”. Sam używałem dokładnie tych formuł przed ponad dwudziestu laty. Znaleźć je można w pierwszym rozdziale tej książki, co oznacza też, że zostały dawno temu wyartykułowane również w Polsce.

Na kluczową tezę o „podmiotowości przedmiotu” trafiłem w studium Jacques’a Derridy o poezji Francisa Ponge’a z roku 1984 (tłumaczonym na polski w 1988, cytowanym w *Rzeczach i marzeniach* w 1993). Ale wcześniej jeszcze, bo w roku 1977, autor *Restytucji* zaproponował osobliwy „wielogłos” na ten sam temat:

„— Oto są. Zaczynam. Co z butami? Co, buty? Czyje one są? Z czego są? A nawet kim są? Oto nasuwające się pytania”. Parę stron dalej czytamy: „buty patrzą na nas z szeroko otwartymi ustami — nieme, lecz umożliwiające rozmowę, zbite z tropu wobec tych, którzy każą im przemówić”. I wreszcie: „Buty zaczynają odczuwać komiczny aspekt sytuacji, ledwie powstrzymują się od szalonego śmiechu”²⁰.

Antropomorfizacja przedmiotów kończy się komicznie, Derrida dystansuje się bowiem od sytuacji, w której filozof ze śmiertelną powagą miałby głosić metafizyczne tezy. Nie chce mentorskim tonem orzekać, iż rzecz (czyli but) jest podmiotem. Koń by się uśmieł, a raczej buty chichoczą z osobowości przyznanej im po „śmierci człowieka” (choć czasem trzewik przeżyje swojego właściciela). Derrida postępuje tu inaczej, prowadzi ironiczny dialog z van Goghem, który namalował obraz pt. *Buty*, oraz Heideggerem interpretującym to malowidło, wreszcie z Schapiem polemizującym z wykładnią Heideggera. Francuski filozof nie feruje ontologicznych sądów, lecz komentuje komentarze innych, a zwłaszcza ekfrazy oplatające rzeczy. Martwą naturę van Gogha traktuje podobnie jak wiersz Ponge’a, tzn. pyta artystów. Ufa im w myśl zasady, iż sztuka jest miejscem,

²⁰ J. Derrida: *Restytucje*. W: Idem: *Prawda w malarstwie*. Przeł. M. Kwietniewska. Gdańsk 2003, s. 301, 307.

gdzie można powiedzieć wszystko. Literatura, w odróżnieniu od filozofii, nie odwróciła się od bytów uznanych za marginalne. „Myślenie o zwierzętach, jeśli coś takiego istnieje, wywodzi się z poezji”²¹, powiada Derrida i w podobny sposób myśli też o rzeczach.

Derridiańskie (i Heideggerowskie) przekonanie o swoistym primacie poezji nad poznaniem dyskursywnym powinno swojsko brzmieć nad Wisłą, gdzie poezja przez dziesiątki, a nawet setki lat, zastępowała filozofię. Moc poznawcza (żeby nie powiedzieć: tryumf) polskiej liryki objawiła się w Polsce także po roku 1956, kiedy poczynając od publikacji *Obrotów rzeczy* (1956) Mirona Białoszewskiego oraz dwóch tomów Zbigniewa Herberta: *Hermes, pies i gwiazda* (1957) i *Studium przedmiotu* (1961), doszło do prawdziwej eksplozji wiedzy o świecie materialnym. Wymienione tomy to kamienie milowe, ale o przedmiotach odkrywczo pisali też Szymborska i Grochowiak, wreszcie poeci gruntownie czytani w Heideggerze jak Jastrun, Wirpsza czy Rymkiewicz, a później Barańczak, którego *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* (1981) przyniósł boleśnie aktualną wizję materii „socjalistycznej”. Nie zapominam też o największych autorytetach — Miłoszu i Różewiczu.

Wielka szkoda, że powstałych wówczas arcydzieł nie zinterpretował Heidegger albo Derrida, bo ich recepcja w Polsce lat sześćdziesiątych czy siedemdziesiątych skazana była na „niedoczytanie”. Recenzenci myśleli „antropocentrycznie”, nie mogło być inaczej. Nie należy jednak lekceważyć opinii Wyki, Kwiatkowskiego, Łukasiewicza, Sandauera, Trznadla czy Prokopa. Krytycy, historycy, a nawet autorzy podręczników szkolnych z najwyższą powagą odebrali poetycką „lekcję rzeczy”, a niektórzy mieli świadomość „reistycznej” rewelacji czy nawet rewolucji.

Dzięki opisanym wyżej „obrotom rzeczy”, które polska literatura przeszła gruntownie już pół wieku temu, nie musieliśmy czekać na spektakularnie ogłoszony „zwrot ku rzeczom”; a kiedy się dokonał — to nie wywołał zawrotu głowy. Jak bowiem podziwiać frazę Harmana: „Przedmiot jest ciemnym kryształem ukrytym w prywatnej próżni”, mając w pamięci słowa Herberta: „będę siedział / nieruchomy / zapatrzony / w serce rzeczy / martwą gwiazdę / czarną kropkę

²¹ J. Derrida: *L'animal quedonc je sui*. Paris 2006. Cyt. za: J. Żylińska: *Bioetyka inaczej*. „Teksty Drugie” 2013, z. 1/2, s. 154.

nieskończoności”²²? *Traktat o przedmiotach* (2011) wydaje się dziwnie bliski *Studium przedmiotu* (1961), choć dzieli je półwiecze (metafory angielskiego filozofa i polskiego poety są podobne, ruch wyobraźni ma ten sam kierunek). Dlatego przewrót deklarowany na przełomie tysiącleci w polskich realiach często okazywał się powrotem do stanu wiedzy zapomnianej albo wypartej. Oto paradoks, a może nawet słabość naszej nauki o literaturze, która przespała lub nie dość wysoko oceniła prekursorskie zasługi rodzimych poetów.

Nie myślę jednak dłużej narzekać, bo sam proces przyniósł też bezsporne nowości, a niespodzianką był sam jego przebieg. Intellectualny ferment, przybywający do nas z zachodnich kręgów filozoficznych, najwcześniej doczekał się oddźwięku w środowisku polonistycznym! Inaugurująca ruch sesja poświęcona „reifikacji” badała ów problem w „literaturze, filozofii i sztuce”; a skoro na pierwszym miejscu znalazła się literatura, to jej znawcy zdominowali debatę. Symboliczny walor miał filologiczny wstęp do pokonferencyjnego tomu, w którym Bogdan Walczak obrazowo objaśnił etymologię kluczowego słowa „rzecz” (m.in. związek z mową /„orzekanie” i „grzecznością”/ mówieniem „k’rzeszy”)²³. Druga książka zbiorowa (całkowicie historycznoliteracka) dotyczyła „języków nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku”, w trzeciej do głosu doszli wreszcie filozofowie i historycy sztuki, lecz dopiero ostatnia okazała się w pełni interdyscyplinarna dzięki udziałowi archeologów, etnologów, historyków, socjologów, ale też literaturoznawców.

Przypomnijmy zatem po kolei te cztery „flagowe” publikacje: *Człowiek i rzecz* (Red. S. Wyśtouch, B. Kaniewska. Poznań 1999); *Codziennie, przedmiotowe, cielesne* (Red. H. Gosk. Izabelin 2002); *Rzecz i rzeczywistość w kulturze XX i XXI wieku* (Red. M. Kitowska-Łysiak, M. Lachowski. Lublin 2007); *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności* (Red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa. Olsztyn 2008)²⁴.

²² G. Harman: *Traktat o przedmiotach...*, s. 70; Z. Herbert: *Objawienie...*, s. 291.

²³ B. Walczak: *Na otwarcie konferencji, czyli rzecz o „rzeszy”*. W: *Człowiek i rzecz...*, s. 9–11.

²⁴ Obok antologii pojawiły się też „reistyczne” monografie: M. Krajewski: *W stronę socjologii przedmiotów*. Poznań 2006; J. Barański: *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*. Kraków 2007.

Daty i miejsca wydania pokazują, że polski „zwrot” trwał dekadę, a kolejne kroki (projekty, konferencje, tomy zbiorowe) obrały kierunek z zachodu na wschód: z Poznania (1999) przez Warszawę (2002) i Lublin (2007) do Olsztyna (2008). Wymowne są też tytuły znamionujące przejście od dominacji podmiotu (*Człowiek i rzecz*) do prymatu przedmiotu (*Rzeczy i ludzie*). W podtytule pierwszej książki (*O problemach reifikacji*) słyhać jeszcze obawę przed „urzeczowieniem”, w drugiej — już tylko zatroskanie problemami „codzienności i cielesności”, a w następnych (*Rzecz i rzeczywistość; Humanistyka wobec materialności*) spokojnie brzmi ton naukowego obiektywizmu. Ale ogólnie pojęta „materialność” zastępuje teraz jednostkowo dotąd traktowaną „rzecz”.

Radość z odzyskanego śmietnika

Czego nowego dowiedzieliśmy się o literaturze? O poezji raczej oczywistości: prymat Herberta i Szymborskiej, silna pozycja „starych poetów” (Iwaszkiewicz, Różewicz, Rymkiewicz); nowością jest hipoteza Piotra Śliwińskiego, jakoby młodsza poezja za sprawą „solipsysmu”, „lingwizmu” dystansowała się wobec rzeczywistości, („ujmuje ją w cudzysłów”)²⁵. Nieporównanie więcej uwagi poświęcono prozie; badacze składają hołd wielkim (Gombrowicz, Schulz, Nałkowska, Tyrmand, Lem, Konwicki), ale *gros* uwagi poświęcają młodszym pisarzom i produkcji literackiej schyłku XX wieku. Mówiąc ściślej, powieściom opublikowanym w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, których autorzy urodzili się w latach pięćdziesiątych. W centrum uwagi znalazły się książki Chwina, Pilcha, Stasiuka i Tokarczuk, ale niemniej ważni są Bieńczyk, Huelle, Tulli, Kruszyński, Szewc, Jurewicz (dziś należałoby dodać jeszcze prozę młodszych o dekadę — Filipiak, Iwasiów, Bator). Co ich łączy? „Coraz wyrazistsza obecność rzeczy — jako tematu, problemu, wyzwania opisowego, osobnego wątku, bohatera czy nawet dominującej

²⁵ Por. P. Śliwiński: *Kariera cudzysłowu*. W: *Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*. Red. H. G o s k. Izabelin 2002, s. 277–290.

zawartości świata przedstawionego”²⁶, tak twierdzi Przemysław Czapliński, ale z jego wstępnym rozpoznaniem godzi się plejada znawców literatury najnowszej (m.in. Jarzębski, Wystouch, Kaniewska, Mizerkiewicz, Nowacki, Zieniewicz, Gosk, Bağlajewski). Czapliński jest koryfeuszem tego chóru, ale jego poczucie, iż „przybyło nam rzeczy”, jest powszechne, jednocy krytyków z pisarzami, choć inicjatywę przyznałbym artystom. Bez *Historii jednego żartu* i *Terminalu*, bez detalicznych opisów Dukli i Zamościa przywołane wcześniej uczone tomy zbiorowe byłyby znacznie szczuplejsze. A może w ogóle by ich nie było?

Nie rozstrzygam kwestii, czy „rzeczowość” dzisiejszych pięćdziesięciolatków jest spoiwem nurtu, który okazać się może największym osiągnięciem prozy po 1989 roku. Podziwiając ich „taniec wśród przedmiotów”, nie wypatruję „nowego paradygmatu”²⁷, bo odebrałbym głos rzeczom, które nieoczekiwanie doszły do słowa. Idzie mi raczej o wspólnotę pokoleniową, wszak wymienieni pisarze (moi rówieśnicy) urodzili się w chronologicznej bliskości debiutu Białoszewskiego, a potem jego wiersze o piecu i karuzeli czekały na nas w kanonie szkolnym. Gdy prozaicy mojej generacji złożyli do druku pierwsze tomy, to na ich kartach znalazły się swojsko wyglądające „studia przedmiotów”. Czy można zatem mówić o swoistej sztafecie pokoleń i sztafecie rodzajów literackich? Roczniki wychowane na poezji Herberta i Szymborskiej rzeczywiście snują opowieści o stołach i kontemplują leżące na nich owoce (dosłownie dzieje się tak w prozie Huellego i Bieńczyka). Ale czy ten „łańcuch” nie powinien być dłuższy?

Mam ochotę dołączyć jeszcze jedno pokolenie, to, któremu poświęciłem pierwszą część niniejszej książki. To pragnienie powraca, gdy czytając *Włoskie szpilki* Magdaleny Tulli, przypominam sobie wiersz Kazimierza Wierzyńskiego pt. *Pantofle*. Nie wypatruję jednak aluzji ani głębokich powinowactw wyobraźni (choć oboje łączy lęk

²⁶ P. Czapliński: *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec mimesis*. W: *Człowiek i rzecz...*, s. 207.

²⁷ Nie wypatruję „nowych paradygmatów”, inaczej niż Hanna Gosk tęskniącą za regulacją, jaką miałby przynieść „zwrot od ujęć całościowych ku fragmentarycznym”. Por. H. Gosk: *Wstęp do: Codzienne, przedmiotowe, cielesne...*, s. 12.

przed upersonifikowanym miastem), gdyż autorka *W czerwieni* nie nawiązuje bezpośrednio do skamandrytów (bliżej jej do Schulza). To samo powiedzieć można o całym pokoleniu: wnuki nie uczą się od dziadków, bo czerpią od rodziców. A jednak historyk literatury dostrzega ciągłość: od kogo Białoszewski nauczył się zachwytu przedmiotem? Bezpośrednio od Swena Czachorowskiego, Swen pewnie od Gałczyńskiego, a Gałczyński — od Tuwima. I tak docieramy do skamandrytów, których pilnie czytali Herbert, Szymborska i Hara-symowicz, a przede wszystkim Białoszewski. „Obracajcie się w moją stronę” przemawiał do przedmiotów autor wiersza zatytułowanego *Rzeczy*, Jerzy Liebert, więc przypuszczam, iż *Obroty rzeczy* właśnie stąd wzięły swój początek.

Trzy pokolenia, które próbuję powiązać, mają przecież historyczne powody, by w podobny sposób myśleć o przedmiotach. Za każdym razem stoi za tym swoista „radość z odzyskanego śmietnika”: po I wojnie światowej, po stalinizmie, po stanie wojennym. To momenty dziejowe z krajobrazem ruin w tle, ale też z budującym impulsem, którym było wtedy odzyskanie niepodległości, „odwilż” 1956 roku i Okrągły Stół wraz z wyborami czerwcowymi. Kończy się wojenny w swej istocie deficyt dóbr materialnych i dobra te szybko stają się coraz bardziej kolorowe i łatwiej dostępne. Bez skrępowania można się nimi cieszyć, ale też popaść w ich niewolę.

Szczęśliwy koniec

Nie chciałbym jednak zamykać wywodu ubolewaniem nad problemami społeczeństwa konsumpcyjnego, „fetyszyzmem towarowym”, kapitalistyczną nadprodukcją rzeczy i alienacją wobec nich²⁸. To istotne kwestie, ale w świecie poezji afirmacja jest ważniejsza od krytyki. Jeśli zaś miałbym przekroczyć granicę „milczenia” rzeczy, to nie w stronę polityki i ideologii, a raczej ku transcendencji (zwłaszcza teraz, gdy te ostatnie myśli zbieram na plaży w Pobierowie, dziwiąc

²⁸ Por. H. Böhme: *Fetyszyzm i kultura. Inna teoria nowoczesności*. Przeł. M. Fałkowski. Warszawa 2012, s. 259–317. Niewątpliwie jest to jedna z najciekawszych publikacji w języku polskim dotycząca „zwrotu ku rzeczom”.

się przedmiotom wyrzuconym przez morze). *Parafernalia* powinny kończyć się szczęśliwie, a skoro w tej książce najważniejsze były słowa poetów, to zamykam ją radosnym pożegnaniem świata i rzeczy, jakie dawno temu wyszło spod pióra Jarosława Iwaszkiewicza:

Szczęście — że widzisz niebieski kubek
szczęście — że widzisz czerwoną szczoteczkę
szczęście że widzisz zieloną pastę
chlorofilową
[...]
W szkole pani mówiła:
myjcie zęby
A zęby spróchniały i wypadły
To także jest szczęście²⁹.

²⁹ J. Iwaszkiewicz: *Szczęście*. W: Idem: *Jutro żniwa*. Warszawa 1962, s. 68.

Nota bibliograficzna

Wiele tekstów tworzących tę książkę było już wcześniej drukowanych (czasem pod zmodyfikowanym tytułem). Podaję miejsca pierwodruków:

- O rzeczach. W: A. Nawarecki: *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*. Katowice 1993, s. 11–46.
- Łyżka zupy Józefa Wittlina. W: A. Nawarecki: *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*. Katowice 1993, s. 47–70. Prwdr.: *Poezja konkretna, poezja przełomu. „Hymn o łyżce zupy” Józefa Wittlina*. W: *Cezury i przełomy. Studia o literaturze polskiej XX wieku*. Red. K. Krasuski. Katowice 1994, s. 25–46.
- Od harfy do megafonu. Muzyka w poezji Juliana Tuwima. W: A. Nawarecki: *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*. Katowice 1993, s. 71–98. Prwdr.: *Ewolucja motywu muzycznego w poezji Juliana Tuwima*. W: *Skamander*. T. 3: *Studia o poezji Tuwima*. Red. I. Opacki. Katowice 1982, s. 87–110.
- Akawatyki. Woda i przedmioty Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. W: A. Nawarecki: *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*. Katowice 1993, s. 99–119.
- „Skok-inscenizacja”. O wierszach ostatnich Jana Lechonia. W: A. Nawarecki: *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*. Katowice 1993, s. 120–139. Prwdr.: *Skok-inscenizacja. Sonda wyobraźni poetyckiej wierszy ostatnich Jana Lechonia*. W: *Skamander*. T. 7: *Szkice o twórczości Jana Lechonia*. Red. I. Opacki. Katowice 1991, s. 37–55.
- Grzebanie w rzeczach Jarosława Iwaszkiewicza. W: A. Nawarecki: *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*. Katowice 1993, s. 140–158. Prwdr.: *Grzebanie w „Rzeczach” Jarosława Iwaszkiewicza*. W: *Skamander*. T. 9: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Interpretacje*. Red. I. Opacki przy współudziale A. Nawareckiego. Katowice 1993, s. 53–73.
- Kwiaty polskie, graty polskie. Prwdr.: A. Nawarecki: *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*. Katowice 1993, s. 159–165.
- Harfa epickiego rapsoda i blaszany bębenek. W: Grass — punkty widzenia. Red. M. Janion, W. Maksymowicz, S. Rosiek. Warszawa 1984, s. 121–125. Przedr.: w: *Günter Grass i polski Pan Kichot*. Zebrała M. Janion. Gdańsk 1999, s. 115–122.

- Sznurki pielęgniarza. *Drobne przedmioty i wielkie sprawy w „Błaszonym bębenku”*. W: *Polskie pytania o Grassa*. Red. M. Janion, A. Wójtowicz. Warszawa 1988, s. 85–91. Prwdr.: W: *Günter Gras i polski Pan Kichot*. Zebrała M. Janion. Gdańsk 1999, s. 123–130.
- „Jak urządzić mieszkanko?”. *Baczyński wobec rytuałów codzienności*. W: *Rytuały codzienności*. Red. A. Węgrzyniak, T. Stępień. Katowice 2008, s. 109–120. Prwdr. w wersji zmienionej: *Obok legendy. O wierszu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego „Jerzy! mój przyjacielu...”*. W: *Opowiedzieć historię. Prace dedykowane Profesorowi Stefanowi Zabierowskiemu*. Red. B. Gontarz, M. Krakowiak. Katowice 2009, s. 187–198.

Indeks osobowy

A

Adorno Teodor Wiesengrund 41, 58
Aleksander Macedoński (zw. Aleksandrem Wielkim) 214
Anders Jarosław 62
Andersen Hans Christian 140, 315
Andriolli Michał Elwiro 270
Andrzejewski Antoni 73
Andrzejewski Jerzy 261, 277, 278
Arbiszewski Krzysztof 325
Arcimboldo Giuseppe 44
Arct Michał 309
Armstrong Luis 254
Artaud Antonin 231
Arystoteles 24, 34–36, 38, 39, 42, 45, 194, 323
Auerbach Erich 39, 53, 59
Augé Marc 292
Austen Jane 62

B

Bachelard Gaston 15, 17, 18, 65, 139, 143, 147, 148, 151, 158, 161, 234, 239, 241, 321
Bachtin Michaił 39, 113, 203, 250, 299
Baczyński Krzysztof Kamil 8, 267–283, 336
Bagłajewski Arkadiusz 331
Baka Józef, ks. 88, 231, 236, 317
Bałakier Alicja 225
Balcerzan Edward 82, 223
Baliński Stanisław 63, 67, 71, 103

Baluch Jacek 250
Bałus Wojciech 232
Balzac Honoré de 41, 59
Bandaranaike Sirimavo 305
Bandrowska-Wróblewska Jadwiga 104
Bańkowski Andrzej 309
Barac Maks 10
Barańczak Stanisław 328
Barański Janusz 329
Barbusse Henri 122
Bardot Brigitte 305
Bart Andrzej 239, 240
Barthes Roland 18, 41, 60, 61, 228, 292, 321
Bartók Béla 48
Bassano Jacopo (właśc. Jacopo da Ponte) 45
Bator Joanna 302, 303, 330
Baudelaire Charles 274
Baudrillard Jean 40, 285
Baugin Lubin 44
Bauman Zygmunt 240
Becker Wolfgang 304
Beckett Samuel 36
Beckmann Max 79
Bednarek Stefan 305, 306
Beethoven Ludwig van 104, 131
Bejska Apolonia 276
Bella Stefano Della 88
Bellmer Hans 319
Benjamin Walter 41, 109, 270, 321
Benn Gottfried 58, 97
Berg Alban 254, 268
Bergman Ingmar 88

- Bergson Henri 65
 Białostocki Jan 43, 188, 204
 Białoszewski Miron 29, 42, 49–51, 56, 268, 328, 331, 332
 Bielecki Czesław 295
 Bieńczyk Marek 232, 330, 331
 Bieniasz Stanisław 311
 Blanchot Maurice 17, 173
 Błaut Sławomir 256
 Błoński Jan 15, 60, 143, 268
 Bodkin Maud 181
 Böhme Hartmut 333
 Bolesław Chrobry, król Polski 271
 Bolter David J. 24, 40
 Borowski Tadeusz 30, 93
 Botticelli Sandro (właśc. Alessandro di Mariano Filipepi) 156
 Boy zob. Żeleński Tadeusz
 Brach-Czaina Jolanta 291
 Braque Georges 46, 51
 Braudel Fernand 40
 Braun Mieczysław 67
 Briand Aristide 75
 Brodzka Alina 73, 116, 231
 Brückner Aleksander 309
 Bryant Levi R. 323
 Brzękowski Jan 42
 Brzostek Błażej 301
 Brzostowska Janina 100
 Burano Mihaj (właśc. Wasyl Mihaj) 305
 Bürger Gottfried August 315
 Bursa Andrzej 101
 Burton Robert 232
 Butenko Bohdan 301
 Butor Michel 41, 60

C
 Cage John 47, 137, 254
 Carnot Nicolas Leonard Sadi 24
 Cassirer Ernst 41
 Castells Manuel 292
 Cecylia, św. 85
 Céline Louis Ferdinand (właśc. L.F. Destouches) 97
 Cendrars Blaise (właśc. Frédéric Sauser) 56
 Certeau Michel de 7, 8, 292, 293, 321
 Cézanne Paul 45
 Chądzyńska Zofia 61, 254
 Chałubiński Tytus 187
 Chaplin Charles Spencer 100
 Chardin Jean-Baptiste 44, 313
 Chaucer Geoffrey 62
 Cherry Donald Eugen 255
 Chirico Giorgio de 212
 Chlebniów Wielemir (Wiktor) 118
 Chopin Fryderyk 41, 104, 107, 185, 249
 Chrystus zob. Jezus Chrystus
 Chudak Henryk 15, 143
 Chwin Stefan 235, 236, 330
 Chymkowski Roman 292
 Cichowicz Stanisław 28
 Cieślukowska Teresa 117
 Cioran Emil 65
 Cole Cozy 254
 Conan Doyle Arthur 63
 Connor Steven 238, 242, 243
 Conrad Joseph (właśc. Józef Teodor Kozłowski) 56, 57, 62, 63
 Cooper James Fenimore 63
 Cortazar Julio 254, 255, 319
 Cotán Juan Sánchez 44, 313
 Cowell Henry (Dixon) 47
 Crumb George 243
 Csillag Anna 99
 Cudak Romuald 19, 73, 116, 117
 Curtius Ernst Robert 41
 Cicero Marcus Tullius 36, 37
 Czachorowski Stanisław zob. Swen Czachorowski Stanisław
 Czachowski Kazimierz 100, 190
 Czapliński Przemysław 9, 10, 331
 Czarnecka Ewa (właśc. Renata Gorczyńska) 99
 Czechow Antoni 97

Czechowicz Józef 49, 71, 72, 239
Czermański Zdzisław 190

D

Dąbrowska Maria 315
Dalida (właśc. Yolanda Christina Gi-
gliotti) 305
Danilewicz-Zielińska Maria 95
Dante Alighieri 132, 184
Danto Arthur Coleman 40
Davies Norman 275
Dębnicki Antoni 38
Debussy Claude Achille 109, 112, 115
Dedecius Karl 73
Defoe Daniel 62
Deleuze Gilles 325
Derra Aleksandra 325
Derrida Jacques 28, 31, 41, 45, 321, 327, 328
Diomedes 37
Dmowski Roman 271
Döblin Alfred 9
Domańska Ewa 10, 275, 322, 324
Donatello (właśc. Donato di Betto Bar-
di) 187
Donatus Aelius 37
Droit Roger-Pol 325
Drozdowska Ewa 103, 104
Dubuffet Jean 76
Duchamp Marcel 46
Duhamel Georges 97
Dukaj Jacek 303
Dukas Paul 314
Durand Gilbert 41
Dürer Albrecht 43, 232
Dyck Anton van 226
Dziadek Adam 194
Dzierzkowski Józef 57

E

Eichendorff Joseph von 315
El Greco (właśc. Domenico Theotokópu-
los) 79, 313

Eliade Mircea 40
Elias Norbert 40
Ellul Jacques 40
Elzenberg Henryk 71
Engelking Barbara 275
Ensor James 79
Enzensberger Hans Magnus 58
Ernst Max 46, 315
Euanthius 38
Eurypides 189
Eyck van Jan 43

F

Falkowski Mateusz 332
Faryno Jerzy 167
Fast Piotr 54
Faulkner William 168, 169, 175, 176, 182,
183
Fedorowicz Jacek 295
Feliński Zygmunt Szczęsny 282
Feliński Alojzy 77
Felixmüller Conrad 79
Ficowski Jerzy 227
Filipiak Izabela 330
Flaubert Gustave 59, 60, 274
Flegel Georg 44
Flukowski Stefan 64
Foucault Michel 18, 32, 33, 321, 325
Franciszek, św. 100
Freud Zygmunt 7, 40, 41
Friedrich Caspar David 232
Fryde Ludwik 18, 72, 73, 100
Frye Northtrop 276

G

Gadamer Hans-Georg 10
Gałczyński Konstanty Ildefons 107, 108,
227, 275, 332
Galis Adam 32
Galsworthy John 36
Gattamelata da Nárni Evasmo 187
Geppert Beata 61

- Giard Luce 293
 Gierek Edward 288, 299
 Głowiński Michał 22, 42, 63, 73, 77, 116, 117, 199, 250, 268
 Gluck Christoph Willibald 121
 Goban-Klas Tomasz 24
 Goethe Johann Wolfgang von 264
 Goffman Erving 24
 Gogh Vincent van 45, 46, 327
 Gogol Nikołaj Wasiljewicz 95
 Gołaszewska Maria 40
 Gombrowicz Witold 18, 64, 71, 95, 96, 101, 229, 230, 237, 238, 278, 285, 286, 293, 330
 Gomulicki Juliusz Wiktor 229
 Gomułka Władysław 288, 299
 Goncourt Edmund 59
 Goncourt Jules 59
 Gondowicz Jan 216
 Gontarz Beata 267, 336
 Górnicka-Boratyńska Aneta 301
 Gosk Hanna 329–331
 Goya Francisco y Lucientes de 79, 312
 Gozzoli Benozzo 215
 Grabska Elżbieta 46
 Graczyk Ewa 8, 285, 296, 304
 Grass Günter 8, 58, 249–264, 285, 286, 320, 336
 Greenblatt Stephen 323
 Grimm Jacob 315
 Grochowiak Stanisław 29, 51, 73, 101, 227, 328
 Gronkiewicz-Waltz Hanna 296
 Grossek-Korycka Maria 120
 Grosz George 79
 Grudzień Zdzisław 288
 Grunberger Richard 40
 Grünewald (Mathias Gothart Nithart) 79
 Guiraud Pierre 41
- H**
- Hamon Philippe 39
 Harasymowicz Jerzy 51, 320, 332
 Harman Graham 325, 326, 329
 Hauff Wilhelm 314, 315
 Haupt Zygmunt 64, 311
 Heda Willem Claesz 313
 Heidegger Martin 23, 24, 26, 41, 45, 136, 231, 259, 316, 321, 326–328
 Hemar Marian 96
 Herbert Zbigniew 29, 42, 51, 52, 275, 305, 314, 320, 328–332
 Hesse Hermann 124, 253, 255
 Hieronim, św. 234
 Hikmet Nazim 106
 Hłasko Marek 318
 Hockney Peter 46
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 274, 315, 316
 Hofmann Werner 47
 Holbein Hans mł. 88
 Hołówka Jacek 40
 Holtorf Cornelius 322
 Homer 53, 75, 97, 98, 211
 Horacy 54, 68
 Huelle Paweł 330, 331
 Hurnikowa Elżbieta 19, 148, 236
 Husserl Edmund 29, 321
 Huysmans Joris Karl 147
- I**
- Ingarden Roman 116
 Ionesco Eugène 36
 Irzykowski Karol 18
 Ives Charles 48, 137, 254
 Iwasiów Inga 302, 303, 330
 Iwazskiewicz Jarosław 8, 12, 18, 21, 66–68, 103, 107, 108, 117, 193–217, 227, 316, 317, 330, 333–335
- J**
- Jan III Sobieski 185
 Janion Maria 41, 58, 229–231, 268, 285, 320, 335, 336

- Jankowski Józef 201
Janosch (właśc. Horst Eckert) 311
Janta Aleksander 171, 172, 187
Janus Elżbieta 167
Januszewski Tadeusz 225
Jarniewicz Jerzy 8, 304–306
Jarociński Stefan 117
Jarosińska Izabela 300
Jaruzelski Wojciech 288, 301, 303
Jarzębski Jerzy 331
Jasnorzewski Stefan 142
Jastrun Mieczysław 226, 328
Jaszuński Franciszek 240
Jaworska Justyna 301
Jedlicka Wanda 103
Jędrzejko Paweł 10
Jeleński Konstanty Aleksander 73
Jezus Chrystus 55, 145, 250, 252, 255, 261, 262
Jones Andrew 322
Joyce James 49, 305
Jung Carl Gustav 234
- K**
Kaczkowski Zygmunt 57
Kaczyński Lech 296
Kaden-Bandrowski Juliusz 67
Kądziera Jerzy 73
Kafka Franz 238, 239
Kagel Mauricio 47
Kania Ireneusz 232
Kaniewska Bogumiła 10, 324, 329, 331
Kant Emanuel 321, 326
Kantor Tadeusz 231
Karasek Krzysztof 29, 31, 42
Karpowicz Tymoteusz 219
Kartezjusz 24
Kasprowicz Jan 75, 87, 117
Kipphardt Heinrich „Heinar” 261
Kirk Roland 48
Kisiel Marian 11, 279
Kisielewski Jan August 274
Kitowska-Lysiak Małgorzata 329
Kłak Tadeusz 49, 72, 100
Kleist Heinrich von 241, 315
Klemperer Victor 134
Kleopatra, królowa Egiptu 171, 214
Klingemann Ernst August Friedrich 274
Kłosiński Krzysztof 73
Kmita Jerzy 58, 270
Kniaźnin Franciszek Dionizy 78
Kochanowski Jan 54
Kokoschka Oskar 79
Kokoszka Magdalena 219, 221, 236
Kołaczkowski Stefan 71, 75, 76
Koltoniński Aleksander 49
Konwicki Tadeusz 330
Kopaliński Władysław 309
Kopytoff Igor 322
Korczak Janusz 97
Korwin (M. Valerius Messala Corvinus) 54
Kościuszko Tadeusz 271
Kosińska Agnieszka 235
Kossakowa Halina 106
Kostkiewiczowa Teresa 22, 78, 199
Kot Wiesław 299, 300
Kotarbiński Tadeusz 39, 321
Kotula Adam 47
Kowalczykowa Alina 41, 103, 144, 168, 170, 201, 202
Kowalewski Jacek 329
Kownacka Maria 315
Kozmian Kajetan 77
Krajewski Marek 329
Krakowiak Małgorzata 267, 336
Krakowski Piotr 47
Krasicki Ignacy 77
Kraśński Zygmunt 274
Krasuski Krzysztof 335
Kraszewski Józef Ignacy 41, 42, 57
Kreisler Fritz 104
Krupiński Wiktor 105
Kruszyński Zbigniew 330
Krynicky Ryszard 320

Krzemień Wiktoria 65
Krzysztoń Jerzy 261
Kubiak Zygmunt 68
Kubler George 40, 321
Kula Marcin 300
Kuncewicz Piotr 140
Kundera Milan 285, 286
Kunicka Halina 305
Kutz Kazimierz 311
Kwiatkowski Grzegorz 302
Kwiatkowski Jerzy 42, 64, 65, 73, 213,
216, 328
Kwietniewska Małgorzata 321, 327

L

Lachowski Marcin 329
Laer Pieter van 45
Lamartine Alphonse de 147
Lange Antoni 108
Latour Bruno 323–326
Lawrence David Herbert 56
Lechoń Jan (właśc. Leszek Serafinowicz)
8, 15–18, 42, 57, 66, 68, 69, 101, 167–
191, 202, 219, 228, 232, 335
Lee Whorf Benjamin 40
Legeżyńska Anna 239
Leibniz Gottfried Wilhelm 323
Lem Stanisław 330
Lenartowicz Teofil 55
Lenin Władimir Iljicz 305
Leociak Jacek 239, 275
Liebert Jerzy 32, 66, 67, 70, 332
Linde Samuel Bogumił 309
Lisowska Anna 42
Longhi Pietro 314
Loth Roman 168

Ł

Łotman Jurij 41, 167
Łukasiewicz Jacek 42, 328
Łapiński Zdzisław 42
Łukasiewicz Małgorzata 316

M

Mâche François-Bernard 254
Maciejewska Irena 73, 74
Maciejewski Janusz 73
Maciejewski Mariusz 325
Macierakowski Jerzy 105
Magnelli Alberto 51
Magomajew Muslim 305, 306
Magritte René 319
Mahler Gustav 253
Majakowski Władimir 115
Majewski Jerzy S. 301
Makarczyk Jerzy 104
Makart Hans 44
Makles Tadeusz Jacek 19
Maksymowicz Wacław 335
Malczewski Antoni 169, 175–179, 187
Malczewski Rafał 172, 173
Małczyński Bartosz 236
Malewicz Kazimierz 50
Mamoń Bronisław 87
Manliusz Lucius Torquatus 54
Mann Thomas 56, 57, 105, 253
Manship Paul 186
Marinetti Filippo Tommaso 49
Marino Giambattista 234
Markiewicz Henryk 39, 181, 250, 276
Markowski Michał Paweł 239
Marks Karol 27, 259, 325
Matejko Jan 271
Matka Boska 55, 172, 178, 262, 263
Matuszewski Ryszard 73, 320
Matywiecki Piotr 30, 233
Mauersberger Adam 140, 206
May Karol 63
Mayenowa Maria Renata 22, 167
Mayewski Paweł (Majewski) 56
Mayol Pierre 293
Mc Luhan Marshall 39
Meillassoux Quentin 326
Meléndez Luis 44
Melville Herman 10, 62

Merleau-Ponty Maurice 321
Messiaen Olivier 137
Meyza Izabela 301
Miaskowski Kasper 54
Michalski Krzysztof 23, 322
Michelet Victor-Emile 151
Miciński Tadeusz 117
Mickiewicz Adam 69, 77, 236, 269, 271, 274, 317
Milhaud Dariusz 254
Millais John Everett 140
Millet Jean François 45
Miłosz Czesław 18, 52, 53, 71–73, 99, 101, 233, 235, 237, 240, 242, 245, 277, 278, 328
Mistrz z Flémalle (właśc. Robert Campin) 43
Mizerkiewicz Tomasz 331
Moles Abraham 40
Mondrian Piet 47
Morandi Giorgio 45
Morawska Hanna 46
Mórawski Karol 300
Moreira Airto 48
Morris Edward 36
Morstinowa Zofia zob. Starowieyska-Morstinowa Zofia
Morsztyn Jan Andrzej 234, 235
Mozart Wolfgang Amadeus 85
Mróz Piotr 40
Mrozek Sławomir 275
Mszyca Wojciech 283
Munch Edvard 79, 232
Murillo Bartolomé Esteban 271
Musorgski Modest 88

N

Nalborczyk Jan Julian 187
Nałkowska Zofia 235, 237, 330
Napoleon (Bonaparte) 188
Naruszewicz Adam 55, 77
Nasiłowska Anna 42, 50

Nawarecki Aleksander 10, 228, 236, 238, 335, 336
Neuger Leonard 19
Nicolli Alladryce 36, 38
Niemen Czesław (właśc. Czesław Wydrzycki) 302
Nietzsche Friedrich Wilhelm 108, 194
Nilsson Bo 47
Nolde Emil 79
Norwid Cyprian Kamil 36, 274
Novalis (właśc. Friedrich von Hardenberg) 251, 253, 273, 274, 280, 315
Nowacki Dariusz 331
Nowaczyński Adolf 17
Nowakowska Wanda 200
Nowakowski Marek 318
Nowakowski Tadeusz 172, 173, 190
Nowosielski Kazimierz 74
Nycz Ryszard 239

O

Odyniec Antoni Edward 113
Offenbach Jakub 104
Okopień-Stawińska Aleksandra 22, 55, 78, 116, 199
Okuń Edward 109, 110
Oldenburg Claes 46
Olesza Jurij 32
Olsen Bjørnar 310, 311, 324, 325
Opacka-Walasek Danuta 236
Opacki Ireneusz 11, 18, 19, 63, 73, 109, 113, 129, 134, 148, 243, 274, 276, 335, 336
Opalka Roman 319
Opalski Józef 117
Orff Carl 48, 254
Orłowski Hubert 58, 109, 270
Orozco José Clemente 79
Ortwin Ostap 18
Orygenes 54
Ostade Adriaen van 314

P

Paik Nam June 47
Panofsky Erwin 40, 43
Parch Harry 48
Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 8, 15,
16, 18, 21, 42, 55, 66–68, 122, 139–166,
200, 203, 206–208, 219, 227, 236, 237,
255
Pawluś Kamila 292
Paz Octavio 52, 53
Pechstein Hans 79
Peiper Tadeusz 51, 63
Peirce Charles Sanders 27
Pejraikos 45
Pelka Anna 300
Penderecki Krzysztof 255
Perec Georges 27
Perse St. John 168, 169, 180–184, 188
Piasek Wojciech 329
Picasso Pablo 46, 51, 232
Pieszczachowicz Jan 216
Pietrzyk Bartłomiej 275
Pilch Jerzy 330
Pilinszky Janos 30
Piłsudski Józef 271
Piorunowa Aniela 269
Piotrowiak Jan 19
Piotrowiak Miłosz 239, 278
Pirosmani Niko (właśc. Niko Pirosmaszwili) 313
Piwińska Marta 41
Platon 24, 34, 42, 313, 321
Pliniusz 45
Płoszowski Leon 185
Podbielski Henryk 35
Podraza-Kwiatkowska Maria 108
Poe Edgar Allan 41, 63, 241
Pollak Seweryn 73
Ponge Francis 28–29, 31–32, 41, 56, 327
Poniatowski Józef, książę 188
Porębowicz Edward 184
Porębski Mieczysław 50

Potter Pieter 204, 313
Poulet Georges 17
Pradier James (właśc. Jean Jacques) 186
Pratella Francesco 48
Praz Mario 41
Prokop Jan 29, 42, 55, 73, 92, 97, 328
Prokopiuk Jerzy 273
Proust Marcel 56, 58–60, 98
Przyboś Julian 51, 71, 74
Przybylski Ryszard 16, 18, 41, 73, 108, 213
Przybyszewska Stanisława 230, 237
Przybyszewski Stanisław 120, 274
Przysiecki Feliks 63, 66
Pseudo-Dionizy Areopagita 317
Pytasz Marek 19

R

Raabe Tadeusz 106
Rachmaninow Siergiej 195
Raksa Pola (właśc. Apolonia Raksa) 302
Rastrelli Warołomiej (właśc. Bartolomeo Francesco) 194
Rauschenberg Robert 46
Ray Man 46, 319
Rembrandt (właśc. Rembrandt Harmensz) 43, 234
Richard Jean-Pierre 17
Rilke Rainer Maria 25, 26, 41, 57
Rimbaud Arthur Jean 66
Ripa Cesare 232
Robbe-Grillet Alain 41, 60, 61
Robertson Tom 38
Rodowska Krystyna 53
Rogowski Sławomir 320
Rogoziński Julian 101, 234
Rolicz-Lieder Waław 108, 120
Rosiek Stanisław 230, 319, 335
Rousseau Jean Jacques 18, 129, 194
Różewicz Tadeusz 58, 101, 328, 330
Różycki Tomasz 302, 303, 305
Russolo Luigi 48
Rychlewski Marcin 324

- Rychter Marcin 326
Rykała Jacek 311
Rymkiewicz Jarosław Marek 30–32, 41,
51, 60, 116, 117, 231, 282, 284, 286, 303,
328, 330
Rypson Piotr 41
- S**
Saal Hubert 255
Sabała (właśc. Jan Krzeptowski) 187
Sabartes Jaim 232
Sade Donatien Alphonse François, mar-
kiz de 254
Safona 149, 156, 157
Sakowski Juliusz 171
Sandauer Artur 42, 139, 227, 328
Santor Irena 305
Sapir Edward 40
Sardou Victorien 36
Sartre Jean Paul 31, 41, 60, 321
Satō Kazuo 53
Saussure Ferdinand de 298
Sawicka Jadwiga 116, 228
Saxl Fritz 43
Schaeffer Pierre 48, 137
Schapiro Meyer 45, 327
Schiller Friedrich 274
Schlegel August von 274
Schlegel Friedrich von 274
Schopenhauer Artur 53, 108
Schubert Franz 104
Schulz Bruno 64, 227, 237, 238, 330,
332
Schwitters Kurt 46
Sebyła Władysław 64, 72
Shakespeare William 189
Shallcross Bożena 30, 284, 311, 324
Shapiro Karl 56
Siemaszko Olga 314
Siemek Andrzej 33
Sikorski Janusz 109
Simmel Georg 321
Simon Claude 61
Siqueiros David 79
Siwicka Dorota 41, 42
Skarbowski Jerzy 117
Slonimsky Nicolas 47
Sławek Tadeusz 41
Sławiński Janusz 22, 55, 63, 73, 78, 116,
199, 268
Slonimski Antoni 63, 101, 122, 223
Słowacki Juliusz 77, 189, 222, 268, 282
Smolka Iwona 30
Sobieski Jan III, zob. Jan III Sobieski
Sofokles 189
Sokrates 108, 13, 201
Sowiński Paweł 300
Spinoza Baruch 32, 323
Spitzer Leo 39
Sprusiński Michał 74, 88
Stabryła Stanisław 37, 38
Stachura Edward 319
Staff Leopold 78, 105, 108, 170, 224–
–227
Stagiryta zob. Arystoteles
Staiger Emil 39
Stalin Józef (właśc. Iosif Wissarionowicz
Dżugaszwili) 115, 295
Stanek Barbara 238
Stanisław August Poniatowski, król Polski
190
Starobinski Jean 17
Starowieyska-Morstinowa Zofia 95
Stasiuk Andrzej 330
Steen Jan 43
Stefański Lech Emfazy 49, 50
Stein Gertruda 62
Stern Anatol 63, 104
Sterne Laurence 61
Stevens Wallace 56
Stępień Tomasz 19, 109, 267, 336
Stockhausen Karlheinz 254
Stradecki Janusz 101, 103, 201
Strauss Johann 104

Strawiński Igor 48, 253
 Strindberg August 241
 Stur Jan 100
 Suska Dariusz 302, 303, 305
 Swen Czachorowski Stanisław 51, 332
 Swoboda Tomasz 292
 Synoradzka Anna 277
 Szablowski Witold 301
 Szajna Józef 283
 Szancer Jan Marcin 315
 Szapiro Jerzy 105
 Szczepańska Anita 40
 Szczęsny Marcin 238
 Szekspir zob. Shakespeare William
 Szemplińska Ewa 122
 Szenwald Lucjan 64, 72, 270
 Szewc Piotr 330
 Szkłowski Wiktor 118
 Szmatoch Jan 311
 Szostakowicz Dymitr 48
 Szpakowska Małgorzata 300
 Szuba Andrzej 53
 Szymanowski Karol 115–117
 Szymanowski Wacław 185
 Szyborska Wisława 330, 331

Ś

Śliwa Marta 329
 Śliwiński Piotr 330
 Świrszczyńska Anna 101

T

Talarczyk-Gubała Monika 300
 Tatkiewicz Anna 15, 27, 60, 61, 143
 Terborch (ter Borch) Gerard 314
 Teresa, św. 44
 Tetmajer Kazimierz, Przerwa 117
 Thibaudet Albert 97
 Thiel-Jańczuk Katarzyna 8, 293
 Thoreau Henry David 194
 Thorvaldsen Bertel 188
 Tieck Ludwig 315
 Toffler Alvin 40
 Tokarczuk Olga 330
 Tomassucci Giovanna 238
 Tomasz z Akwinu, św. 43

Tomkowski Jan 316
 Topolski Jerzy 33
 Topor Roland 319
 Toporow Władimir 41
 Toporowski Marian 103, 168
 Tramer Maciej 277
 Trembecki Stanisław 77, 269
 Troczyński Konstanty 18
 Trollop Anthony 62
 Trzcińska-Rosik Justyna 318
 Trznadel Jacek 328
 Tulli Magdalena 330–332
 Turing Alan 24
 Tuszyńska Agata 316
 Tuwim Julian 8, 11, 15–19, 42, 66–68,
 71, 77, 101, 103–137, 144, 170, 174,
 176–179, 201, 202, 215, 219–245, 255,
 270, 274, 332, 335
 Tyrmand Leopold 299, 318, 330

U

Ujejski Kornel 249
 Uniłowski Krzysztof 9, 10
 Urban Jerzy 288
 Urscheler Elżbieta 325

V

Vallien Dora 46
 Varese Edgar 48, 254
 Velázquez Diego Rodríguez de Silva y
 313
 Verlaine Paul 201
 Vermeer van Delft Jan 43, 69
 Verne Jules 62
 Villqist Ingmar (właśc. Jarosław
 Świerszcz) 311
 Vogel Debora 64
 Vossler Karl 39

W

Wagner Richard 109, 112, 115, 251
 Wajda Andrzej 193, 295
 Walczak Bogdan 329
 Warburg Aby 43
 Warmiński Andrzej 40
 Warońska Joanna 236

- Warron Marcus Terentius Varro 37
 Wat Aleksander 101, 194
 Ważyk Adam 63
 Węgrzyniak Anna 19, 109, 129, 267, 336
 Weil Simone 53
 Weintraub Jerzy Kamil 278–280
 Weintraub Wiktor 234
 Weiss Katarzyna 301
 Weiss Wojciech 232
 Wende Ewa 40
 Wergiliusz 22
 Weyden Rogier van der 43
 Whitman Walt 56
 Wielopolska Maria Jehanne 66
 Wielopolski Kazimierz 282
 Wiene Robert 113
 Wierzyński Kazimierz 16, 66, 67, 100, 101, 122, 172, 228, 331
 Wilczek Piotr 54
 Wilde Oscar 36
 Williams Tennessee 36
 Williams William Carlos 56
 Wirpsza Witold 328
 Wiśniewska Matylda 140, 206
 Witkiewicz Stanisław 187
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 236, 237
 Witkowski Michał 303
 Wittlin Józef 8, 15–18, 21, 56–58, 66–69, 71–101, 103, 107, 124, 171–173, 335
 Włodarczyk Rafał 236
 Wodziński Cezary 322
 Wojacek Rafał 101
 Wojciechowski Jakub 302
 Wójtowicz Andrzej 336
 Woleński Jan 39
 Wolicki Krzysztof 23
 Woronicz Jan Paweł 77
 Woźniczka Zygmunt 306
 Wroczyński Kazimierz 105
 Wyczańska Irena 74
 Wyka Kazimierz 220–222, 227, 268, 269, 278, 328
 Wyskiel Wojciech 191
 Wyslouch Seweryna 10, 324, 329, 331
 Wysocka Stanisława 193
 Wyspiański Stanisław 185, 189
X
 Xenakis Yannis 137
Y
 Young La Monte 47
Z
 Zabierowski Stefan 63, 267, 336
 Zadura Bohdan 72
 Zagajewski Adam 52
 Zagórski Jerzy 268, 277
 Zamoyski Jan 187
 Zapolska Gabriela 274
 Zaruba Jerzy 104
 Zawadzka Irena 45
 Zawadzki Tadeusz 45
 Zaworska Helena 73, 213
 Zegadłowicz Emil 66
 Zgorzelski Czesław 113
 Zielińczyk Józef 279
 Zielińska Maria zob. Danilewicz-Zielińska Maria
 Zielińska Marta 41, 42
 Zieliński Przemysław 300
 Zieniewicz Andrzej 331
 Zola Emil 59
 Zrębowicz Roman 104
 Zurbarán Francisco 44
 Zychowicz Juliusz 134
Ż
 Żabicki Zbigniew 53, 59
 Żeleński Tadeusz (Boy) 97, 101, 201
 Żeromski Stefan 75, 179
 Żółkiewski Stefan 73
 Żylińska Joanna 328
 Żytomirski Eugeniusz 104

Aleksander Nawarecki

Paraphernalia About Objects and Dreams

S u m m a r y

The book is a collection of studies conducted systematically for thirty years. All of them are devoted to the research on the literary representation of objects and the historical variability in the way they were depicted. The author regards the history of European art as the process of gradual “emancipation” of the object. He is particularly interested in its literary autonomization — the slow release from serving authors and ideologies, completed with the “dehumanization” of the object. The thesis, published in the essay *O rzeczach* [*About Objects*] (1993), was confirmed in the humanities a few years later, together with the famous “turn towards objects” (*turn to materiality, turn to non-human*). The analysis of the artistic output of Skamander — a literary poetic group, which already in 1920s started to discover the value of everyday life — is the reference point to the present study. In its members’ imagination, individual “complexes” related to the environment and the matter may be observed. In Józef Wittlin’s works, it is “a spoon of soup”, saving lives amongst the atrocities of war, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska uses the “aquatic” imaginings, in the poetic pieces of Jan Lechoń, paraphernalia related to the suicidal complex perform that role, whereas in the works of Jarosław Iwaszkiewicz the personal objects, which build the author’s autobiography, are being employed. Julian Tuwim turned out to be most sensitive to the civilizational transformations, discerning magical powers in the ordinary things: from the role that the musical instruments play to the status of a murder weapon. Other writers described in the book include: Krzysztof Kamil Baczyński, who showed the subtleties of everyday existence in the realities of Nazi occupation, and Ewa Graczyk — an essayist, designing an imaginative “Exhibition” of the material emblems of the People’s Republic of Poland. The book ends with the panoramic overview of the Polish lyric poetry after 1956, in which, owing to Miron Białoszewski, Zbigniew Herbert, Wisława Szymborska and many others, the poetic “phenomenology of the object” could be created — a phenomenon unappreciated in the history of the European literature. Here, also “paraphernalia” — the title concept, expressing the intimate dimension of the human-object relation — has been elucidated.

Aleksander Nawarecki

Paraphernalien Zu Gegenständen und Träumen

Zusammenfassung

Das Buch ist eine Sammlung von den innerhalb von dreißig Jahren systematisch entstandenen Studien. Alle Texte sind den Forschungen über literarische Repräsentation von Gegenständen und der sich mit der Zeit verändernden Methoden deren Verdeutlichung gewidmet. Die Geschichte der europäischen Kunst wird von dem Verfasser als ein Prozess der allmählichen „Emanzipation“ des Gegenstandes betrachtet. Er interessiert sich vor allem für literarische Verselbstständigung der Gegenstände, die sich von dem Dienst der Idee und der Autoren befreien, um letztendlich „enthumanisiert“ zu werden. Diese in dem Essay *O rzeczach* (dt.: *Zu Gegenständen*) (1993) veröffentlichte These samt der berühmten „Wendung zu Gegenständen“ (*turn to materiality, turn to nonhuman*) hat nach einigen Jahren auf eine Bestätigung in der Weltgeisteswissenschaft nicht umsonst gewartet. Der Ausgangspunkt ist dabei die Analyse der Werke von der Dichtergruppe „Skamander“, die schon in 20er Jahren des 20. Jhs die Bedeutung des alltäglichen Lebens zu schätzen wusste. Die Vorstellungskraft der der Skamander-Gruppe angehörenden Dichter lässt ihre individuellen, mit Urgewalten und Materie verbundenen Komplexe enthüllen. Bei Józef Wittlin ist es ein das Leben im Kriegsalptraum rettender „Löffel Suppe“, bei Maria Pawlikowska-Jasnorzewska — „Tiefseetauchbilder“, bei Jan Lechoń — die mit Selbstmordkomplex verbundenen Requisiten und bei Jarosław Iwaszkiewicz die seine Autobiografie bildenden persönlichen Dinge. Am empfindlichsten auf zivilisatorische Umwandlungen war Julian Tuwim, der in einfachen Dingen magische Kraft wahrnahm: von besonderer Rolle der Musikinstrumente zum Status der Tatwaffen. Andere Helden des Buches sind Krzysztof Kamil Baczyński, der alle Subtilitäten des täglichen Lebens in den Realien der nationalsozialistischen Okkupation zeigte und die eine imaginäre „Ausstellung“ von materiellen Sachen der PRL-Zeit (PRL — dt.: Volksrepublik Polen) entwerfende Essayistin Ewa Graczyk. Das Buch endet mit der Panorama der polnischen Lyrik nach 1956, die dank den Dichtern Miron Białoszewski, Zbigniew Herbert, Wisława Szymborska u.v.a. zu einem unterschätzten Phänomen in der Geschichte der europäischen Literatur — zu poetischer „Phänomenologie des Gegenstandes“ geworden ist. An der Stelle wird auch der Titelbegriff „Paraphernalien“ als intimer Ausmaß von der Relation: Mensch — Gegenstand erläutert.

Redaktor: Katarzyna Więckowska
Projektant okładki i autor zdjęcia: Jan Goraj
Redaktor techniczny: Barbara Arenhövel
Łamanie: Damian Walasek

Copyright © 2014 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-359-5
(wersja drukowana)

ISBN 978-83-8012-360-1
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 22,0. Ark. wyd. 20,0.
Papier offset. kl. III, 90 g Cena 26 zł (+VAT)

Druk i oprawa:
„TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Aleksander Nawarecki, prof. dr hab.,
kierownik Zakładu Teorii Literatury
na Uniwersytecie Śląskim;
historyk i teoretyk literatury,
badacz kulturowych osobliwości.
Autor monografii ks. Baki
(*Czarny karnawał*, Wrocław 1991) oraz
tomów esejów: *Rzeczy i marzenia*
(Katowice 1993), *Pokrzywa*
(Chorzów–Sosnowiec 1996),
Mały Mickiewicz (Katowice 2003),
Lajerman (Gdańsk 2011). Redaktor serii
Miniatura i mikrologia literacka, T. 1–3
(Katowice 2001–2003), współautor
podręcznika *Przeszłość to dziś*.
Romantyzm (Warszawa 2003–2014).



Parafernalia – słowo rzadko używane, odczuwane jako obce, więc nieobecne w wielu słownikach i kompendiach. Pierwszy odnotował je Słownik Warszawski w wersji brzmiącej staroświecko, ale swojsko zarazem: parafenały, parafernały; sens został objaśniony krótko – „wyprawa panny młodej”. Po upływie stulecia *Słownik języka polskiego* PWN powtarza to rozumienie słowa („Majątek osobisty mężatki wnoszony w posagu”), ale uznaje za dawne, więc przestarzałe, natomiast jako znaczenie współczesne wskazuje – „rzeczy osobiste”.

Osobista własność kobiety, co to znaczy dzisiaj? Na myśl przychodzi zawartość damskiej torebki: dokumenty, klucze, karty kredytowe, bilety, komórka, okulary słoneczne, parasol, kosmetyki (szminka, grzebień, puderniczka, lusterko, pilnik do paznokci).

Czasem ozdoby, fotografie najbliższych, różaniec, paczka papierosów, zapalniczka, pojemnik z gazem... Nic dziwnego, że taka kolekcja rzeczy poręcznych i użytecznych rozszerzyła się, co więcej, przestała być jedynie domeną kobietą, a nawet uległa maskulinizacji i stała się bardziej „męskim” czy „fachowym” zestawem przedmiotów, określanym jako „przybory”, „narzędzia”, „utensylia”. To wszystko są terminy bliskoznaczne, ale w tej rodzinie słów parafernalia najmocniej wyrażają prywatną, głęboko emocjonalną więź z rzeczami.

Więcej o książce



CENA 26 ZŁ		ISSN 0208-6336
(+ VAT)		ISBN 978-83-8012-359-5